

# **Oralidad escenificada y argumentación en una telenovela mexicana**

Inaugural-Dissertation  
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie  
an der Ludwig-Maximilians-Universität München

vorgelegt von

Liliana Ruiz Velasco Dávalos

aus Guadalajara, Jalisco, Mexiko

2012

Erstgutachter: Prof. Dr. Wulf Oesterreicher

Zweigutachter: Prof. Dr. Ulrich Detges

Datum der mündlichen Prüfung: 04. Juni 2012

# Índice

Introducción	5
1. El género	8
1.1. Géneros televisivos	9
1.1.1. Géneros: definición y características	10
1.1.2. Historicidad	13
1.2. Revisión histórica del género	16
1.2.1. Inicios: la(s) primera(s) telenovela(s)	18
1.2.2. El boom de las telenovelas	24
1.2.3. La competencia y la telenovela sudamericana	29
1.2.4. La telenovela ingresa al <i>prime time</i>	35
1.2.5. La telenovela de estética realista	40
1.3. Recapitulación	44
2. Escritura y recepción del género	46
2.1. El libreto	46
2.1.1. Personas que intervienen en la elaboración de los diálogos	46
2.1.2. Proceso de escritura	48
2.2. El texto telenovelesco	50
2.2.1. Redundancia interepisódica e intraepisódica	50
2.2.2. El suspenso	51
2.3. Recepción	53
2.3.1. Marcos para la interpretación	55
2.4. El circuito comunicativo de la telenovela	57
3. La oralidad desde el punto de vista lingüístico y la telenovela	59
3.1. Los tres niveles del lenguaje	59
3.2. Dimensiones de la variación lingüística	60
3.3. Inmediatez y distancia comunicativas	61
3.3.1. Características universales de la inmediatez comunicativa	64
3.3.2. Relación con las dimensiones diatópica, diastrática y diafásica	65
3.4. Tradiciones discursivas	66
3.4.1. Tradiciones discursivas en el continuo inmediatez-distancia	67
3.4.2. La telenovela como tradición discursiva	68
3.5. La oralidad escenificada y el género telenovelesco	69
3.6. Caracterización general de la lengua hablada en la telenovela	71
3.6.1. Variación por la presencia de actores extranjeros	72
3.6.2. Variación de los personajes	73
3.7. Recapitulación	78
4. La Argumentación	79
4.1. Inferencias y comunicación	82
4.1.1. La comunicación lingüística en la teoría de la relevancia	82
4.1.2. Problemas de la teoría de Sperber / Wilson	87
4.2. Definición de argumentación	90

4.2.1. Argumento	94
4.2.2. Argumentación e inmediatez comunicativa	96
4.3. Finalidad de la argumentación	98
4.3.1. Limitaciones de un énfasis en el desacuerdo	98
4.3.2. Argumentación cooperativa	101
4.4. Comunicación e interpretación argumentativas	103
4.5. Las “reconstrucciones” de la argumentación y la coherencia	106
4.6. Recapitulación	110
 5. Argumentación en la telenovela y la conversación espontánea. Focos y presuposiciones	112
5.1. Caracterización de la argumentación en la telenovela	113
5.2. Estructura de la información	116
5.3. Tópico, presuposición y foco en la conversación espontánea y la telenovela	118
5.3.1. Construcción condicional	118
5.3.2. Construcciones focalizadoras	124
5.3.2.1. Construcción con sustantivos encapsulantes	126
5.3.2.2. Construcción tipo <i>lo bueno</i>	131
5.3.2.3. Construcción seudo-escindida	133
5.3.2.4. Construcción seudo-escindida inversa con <i>eso</i>	137
5.3.2.5. Recapitulación de las construcciones focalizadoras	139
5.4. Fórmulas	140
5.5. Articulación de construcciones y fórmulas en la argumentación	141
5.6. Recapitulación	143
 Consideraciones finales	146
 Apéndice	149
 Bibliografía	153

## Introducción

Surgida a mediados del siglo XX, la telenovela se ha ido constituyendo en un objeto de investigación en los últimos 30 años. Para las ciencias de la comunicación, los estudios en torno al género tomaron un fuerte impulso a mediados de la década de 1980, con el surgimiento de un nuevo paradigma de investigación por el que la telenovela se construía como un fenómeno cultural y ya no como un mero mecanismo de enajenación. Por su parte, la investigación de corte lingüístico que toma a la telenovela como material de estudio ha adquirido mayor presencia a partir del año 2000, cuando surge un interés por el rol de los medios masivos en la difusión de estándares y variedades regionales. En esta vertiente de análisis se inscriben los trabajos de Ávila (2003) y Llorente Pinto (2000), así como el proyecto de Cisneros Estupiñán (2003). Una segunda perspectiva emplea la telenovela como un corpus más simplificado a partir del cual abordar aspectos diversos de la comunicación verbal (Fonte / Williamson 2003; Williamson 2002). Por último, están los trabajos orientados hacia las especificidades del género telenovelesco, como es el análisis del campo semántico del amor (Batista 2002), o una primera aproximación al carácter “híbrido”, escrito-oral, de la telenovela (Pardo 1996).

El presente trabajo se ubica en este último grupo al centrarse en las peculiaridades del género y su impronta en el discurso. El interés se ha enfocado a la argumentación que se da en las escenas y el empleo de estructuras lingüísticas que facilitan la comprensión en cuanto contribuyen a organizar y jerarquizar la información en el discurso.

A fin de establecer el uso de tales estructuras y establecer una comparación con el género telenovelesco, se reunieron dos *corpora*, uno de conversaciones espontáneas y otro de una telenovela mexicana. El primero se extrajo de 11 horas de grabación de conversaciones espontáneas entre amigos o parientes cercanos, todos ellos mexicanos. Las grabaciones se llevaron a cabo: de manera encubierta, sin que ninguno de los participantes supiera que estaban siendo grabados; semi-encubierta, en que la persona que realizó la grabación también participó en la conversación, y abierta, en que todos los participantes estaban al tanto de la grabación. De ellas se extrajeron todos los episodios argumentativos (49,817 palabras), que dieron un total de 166. Por su parte, el corpus de telenovela proviene

de *Todo por amor*, producida por Argos y que fue transmitida del 27 de enero de 2000 al 12 de enero de 2001, por el canal 13 de TV Azteca, en el horario de las 21:00 horas. De las grabaciones se seleccionaron las escenas en que los personajes argumentaban en torno a dos temas: delincuencia y prostitución, para dar un total de 64 escenas en las que aparecen 80 episodios argumentativos (28,252 palabras).<sup>1</sup> Las transcripciones fueron realizadas siguiendo el sistema de Briz (1998) y el grupo Val.Es.Co.<sup>2</sup> En la fase de análisis en la investigación se trabajó tanto con las transcripciones como con el audio original.

El trabajo está organizado de la siguiente manera: en el primer capítulo se define el concepto de género y se presenta una revisión histórica de la telenovela. En ella se integran las diversas características que ha tenido en cuanto a extensión, horario, públicos, temáticas tratadas, etc., así como hechos relevantes en la historia de la televisión mexicana que influyeron en el género. La revisión concluye precisamente en el año 2000, cuando se transmitió *Todo por amor*, y presenta las características específicas de Argos, la casa productora de dicha telenovela.

El segundo capítulo se centra en la escritura y recepción del género para concluir con una definición del circuito comunicativo de la telenovela, tomando en cuenta su estatus como discurso de ficción. La exposición incluye tanto aspectos específicos al proceso de escritura de *Todo por amor* como algunas características del texto telenovelesco en general. Asimismo, se presenta lo relativo a la recepción de telenovelas, la cual comparte algunos rasgos con la recepción televisiva en general, pero también posee otras de carácter más específico.

Tras esta revisión en torno a la telenovela, se pasa a definir la oralidad, retomando la propuesta de Koch / Oesterreicher, a fin de precisar el estatus del género como oralidad escenificada, necesariamente distinta en su carácter de ficción. En el mismo capítulo se presentan otros conceptos como el de tradición discursiva, desde el que cabe abordar la telenovela, y se ofrece una breve caracterización de la lengua hablada en *Todo por amor*, tomando en cuenta la existencia de una variación no intencionada, externa a la ficción, y otra de carácter más bien intencional o que al menos se presenta como tal al televidente y por la que se pretende imitar o no la oralidad espontánea.

---

<sup>1</sup> Este corpus fue trabajado inicialmente en la tesis de maestría (Ruiz Velasco, 2003). Para este trabajo se hizo una revisión y corrección de las transcripciones, y se amplió para abarcar las escenas completas.

<sup>2</sup> El sistema de transcripción se incluye en el apéndice.

El cuarto capítulo está dedicado a la argumentación, definida a partir de la teoría de Habermas. En él se incluye una revisión de los estudios sobre argumentación en las interacciones dialógicas y se ofrece un tratamiento de la argumentación en el que se consideran tanto las distintas condiciones comunicativas como las tradiciones discursivas en las que puede enmarcarse.

Finalmente, el último capítulo se centra en el análisis del modo en que se estructura la información en los enunciados y específicamente en el empleo de condicionales, construcciones focalizadoras y fórmulas. Asimismo, se incluye una caracterización de la argumentación en la telenovela y su función dentro del género.

## 1. El género<sup>3</sup>

Una puerta se abre. Entran un hombre y una mujer tomados del brazo, los dos son jóvenes y los dos sonríen; el hombre carga una maleta. Hay un corte de cámara y vemos a una mujer de unos 50 años que baja por unas escaleras de caracol. La cámara vuelve a enfocar a la pareja, el hombre está de pie a unos pasos del umbral; la mujer da unos pasos más en el vestíbulo, junta las manos y se vuelve hacia él, diciendo:

-¡Ay mi amor! ¡Nunca me imaginé que sería tan feliz! ¿Yo en esta casota? –el hombre se ríe y avanza hacia ella

-No, y espérate a que veas nuestro cuarto –enseguida se oye la voz de la señora

-¡Víctor Manuel! ¿Qué hace aquí esa mujerzuela? –vemos un acercamiento del hombre que voltea, luego un corte de cámara nos muestra a la señora al pie de las escaleras, con mirada furibunda; la cámara pasa a los jóvenes, la chica toma al hombre del brazo y dice:

-¡Ay mi amor! Mejor vámonos

-Te dije que no quería volver a ver a esa zarrapastrosa –dice la señora dando unos pasos hacia ellos

-No, María Cristina, tú eres mi esposa y ésta también es tu casa –dice el hombre mientras toma del brazo a la chica, que se ha encaminado a la puerta

-¿Tú qué?, pero ¿qué dices Víctor Manuel? –dice la señora agitando las manos

-Sí, mamá, como oíste. María Cristina y yo acabamos de casarnos –mientras tanto la cámara hace un acercamiento a la cara desafiante del hombre, se oye música, la cámara pasa rápidamente al rostro de la señora, que abre los ojos consternada, y se detiene en ella un par de segundos. Empiezan a pasar los créditos, acompañados por una canción romántica. Vienen los comerciales.

Casi cualquier latinoamericano que vea la escena sabe que lo que ha visto es una telenovela. Sabe que los jóvenes en cuestión son los protagonistas. Sabe que la señora es la villana de la historia. Sabe que al siguiente día, el capítulo iniciará con la continuación de esta escena y que entonces la señora ventilará abiertamente su indignación. Sabe que en los capítulos subsiguientes la señora maquinará mil y una estrategias para separarlos. Y sabe que al final los jóvenes terminarán juntos y habrá un final feliz.

Por supuesto, mientras mayor haya sido su exposición al género podrá hacer más suposiciones sobre la telenovela y decidir por ejemplo que por el modo de hablar, los decorados, la división entre buenos y malos, la tematización del conflicto entre clases sociales, etc., es una telenovela mexicana, y no brasileña o colombiana; pero incluso un latinoamericano que nunca haya seguido una telenovela podrá hacer una serie de

---

<sup>3</sup> NB. Dado que este trabajo se ocupa de una telenovela mexicana, en las numerosas referencias que se hacen a la televisión (horarios, etc.), a menos que se especifique lo contrario, se habla desde la perspectiva de la televisión en México.



suposiciones mínimas acerca de lo que ha visto, pues no sólo se trata de un género muy presente en la televisión (ya sea por la transmisión de episodios o la de anuncios promocionales, programas especializados, etc.),<sup>4</sup> sino que también permea buena parte de la vida social, tanto por el *star system* creado en torno a los actores de telenovelas y las referencias hechas en otros medios (de las columnas de opinión a la publicación de avances semanales) como por ser tema de conversación entre familiares y conocidos.

Nuestro ejemplo, completamente ficticio, es una versión algo simplificada de una escena telenovelesca. Puede considerársele un prototipo. Es una imagen que se irá precisando, pero por ahora constituye un buen punto de partida. Al momento de transmitirse *Todo por amor*, el género tenía una serie de características: ser una constante en la programación, ocupar el horario estelar, ser planeada para unos cuatro meses con la posibilidad de extenderse a un año, etc., pero a lo largo de su historia tuvo diversas encarnaciones, aspecto al que se consagra el grueso de este capítulo (cf. 1.3). Con ello, se pretende dar una panorámica de cómo se ha desarrollado la televisión en México y el sitio que han ocupado las telenovelas en él, cuáles han sido sus características, y en este vaivén entre prototipo y encarnaciones particulares en dónde se ubica *Todo por amor* como perteneciente a un modelo específico del género. Dado que la perspectiva de este trabajo se centra en lo lingüístico, la revisión del género resalta los aspectos externos que influyen en el uso de la lengua. Pero antes definamos qué se entiende aquí por género.

### 1.1. Géneros televisivos

Los géneros televisivos son géneros comunicativos. Obedecen a los mismos principios que los géneros literarios, conversacionales, fílmicos, etc. Si en la lingüística ha habido un cierto prurito por emplear el término para los géneros no-literarios y se han creado una serie de términos para englobar ambos (clase de texto, tipo de texto, tipo de discurso, etc.),<sup>5</sup> en otras disciplinas no ha ocurrido lo mismo. Se mantiene para el cine y el periodismo,

---

<sup>4</sup> Para darse una idea, según el anuario del Observatorio Iberoamericano de Ficción Televisiva (Obitel), en las señales de televisión abierta, durante 2006 se estrenaron 35 telenovelas (con una duración de unas 2 443 horas) en Argentina; 20 (unas 1 975 horas) en Brasil; 32 (unas 2 215 horas) en Chile; 32 (unas 1 803 horas) en Colombia, y 17 (738 horas) en México (cf. Vilches 2007).

<sup>5</sup> No obstante, como reconoce Raible (1996: 70), en su momento uno de los promotores del término “clase de texto” (*Textsorte*) precisamente para evitar la asociación de “género” con la literatura, la distinción entre textos literarios y no literarios no es tan tajante, por lo que el término “género” no debería circunscribirse sólo a los literarios.

mientras que en los estudios televisivos se oscila entre conservarlo o recurrir a otro como “formato”.<sup>6</sup> Pero independientemente de la discusión terminológica, en todos estos ámbitos –si bien cada uno con sus peculiaridades propias– se trata del mismo fenómeno. En lo que sigue partimos pues de una definición amplia que engloba todos ellos. Sobre la marcha iremos señalando características específicas para la televisión. A modo de ejemplo se hacen referencias constantes a la telenovela, al ser el género que nos interesa. Ello permitirá dar una panorámica de los diversos aspectos involucrados en este tipo de comunicación.

### **1.1.1. Géneros: definición y características**

Desde un punto de vista comunicativo, los géneros son modelos histórico-culturales para procesos comunicativos específicos; constriñen en mayor o menor grado su realización, con lo que tanto emisor como receptor economizan esfuerzos: el primero no ha de planear su proyecto comunicativo empezando de cero, sino que posee ciertas directrices para llevarlo a cabo (Luckmann 1997; 2009), y el segundo cuenta con un marco de referencia que guía su interpretación y reduce las posibles lecturas (Jauss 1972: 109-110; Raible 1980: 332-334; cf. también Casetti / Lumbelli / Wolf 1980).

En cuanto representan procesos comunicativos, tales modelos abarcan tanto aspectos textuales como relativos a la situación comunicativa en la que se dan. Por su carácter esquemático es claro que de un proceso comunicativo concreto sólo unos cuantos rasgos son incluidos dentro del modelo, mientras que otros son dejados fuera. Su utilidad radica precisamente en esta abstracción: es lo que permite que sean aplicados a un sinnúmero de procesos comunicativos concretos. Qué rasgos forman parte del modelo y su grado de especificidad dependerán de qué aspectos se consideran relevantes para la práctica social (cf. p. ej. Gülich 1986). Así, por ejemplo, la periodicidad diaria es tenida por un rasgo importante que distingue a las telenovelas de otro tipo de programas de ficción. Si

---

<sup>6</sup> En algunos estudios televisivos se ha hecho el intento por distinguir ambos: “formato”, referido a características formales establecidas por la industria mediática, y en el que se inscribiría la telenovela, los noticieros, etc., y “género”, referido a un “modo universal” de narración, a si es trágico, cómico, romántico, etc. (cf. p. ej. Rincón 2006: 99-108, 169-193). Para complicar las cosas, en la industria televisiva el término “formato” se refiere más bien al diseño de un programa específico, diseño que es vendido al modo de una “franquicia” (Orozco 2006: 32) (p. ej., *Big Brother* o *Betty, la fea* son vendidos no como productos terminados sino como formatos a fin de que la empresa compradora produzca su propia versión local). Prefiero reservar el término “formato” para este segundo sentido que le da la industria; género, en cambio, lo veo no como algo “universal”, sino anclado en un contexto histórico. Para una revisión crítica de la noción de “modos universales” en las teorías de géneros, cf. Hauptmeier (1987: 398-413).

bien no es el único, en la actualidad una “telenovela” que no fuera diaria o no se consideraría una telenovela o produciría una larga polémica entre quienes consideran que lo es y quienes no.<sup>7</sup> Dicho criterio no se emplea en cambio cuando se trata de programas de concurso diarios y semanales: la distinción entre ambos no es tenida por relevante y a nadie se le ocurriría discutir si ese programa transmitido los sábados por la noche (o el que se transmite todos los días a las tres de la tarde) es o no uno de concurso. Éste es uno de los problemas a los que se enfrentan las descripciones que buscando la sistematicidad toman un conjunto uniforme de rasgos y pretenden clasificar los distintos géneros a partir de los mismos parámetros.<sup>8</sup> Dada la naturaleza diversa de los componentes que conforman cada género, dichos intentos taxonómicos son siempre, en el mejor de los casos, parciales, referidos a un aspecto o a una serie de características, pero no describen al género como tal (Stempel 1972); en el peor, puede que falsifiquen la realidad, si el autor en cuestión trata de encajar los géneros en categorías planteadas apriorísticamente y forzarlos a ocupar un sitio dentro del “sistema”.<sup>9</sup>

Empíricamente, las características internas, textuales, que constituyen un género son pues de lo más variado. De entrada, los géneros ofrecen una selección de elementos y estrategias de los diversos códigos semióticos a emplear (lingüístico, paralingüístico, gestual, fílmico, etc.). A un nivel global, se ocupan de un tema (o de ciertos temas), cuyo grado de fijación puede ser variable, y presentan una organización del discurso propia, lo que según el caso puede implicar el uso de fórmulas en ciertos pasajes, una trama o estructura narrativa, una métrica específica, una sucesión predeterminada de turnos de habla, etcétera.

Por otro lado, como decíamos más arriba, el modelo del proceso comunicativo incluye una serie de características externas al texto. Dado que los géneros van ligados a un área de la vida social en la que dichos procesos comunicativos se llevan a cabo y en la que se han rutinizado (cf. Luckmann 2009), el modelo respectivo abarca también rasgos

---

<sup>7</sup> Como veremos más adelante, este es el prototipo *actual*: a inicios de los 50s era usual que hubiera telenovelas semanales. Una muestra de la polémica que crearía la periodicidad semanal puede verse en el caso de *Yesenia*, transmitida a finales de los 80s: para Gutiérrez Espíndola, es una telenovela (1988: 119, nota 9); para Luis Terán, es más bien una serie (2000: 9-10).

<sup>8</sup> Específicamente para los géneros televisivos, propuestas de este tipo son presentadas por Bourdon (1988) y Nel (1997).

<sup>9</sup> En cuanto a tales problemas, cf. también Casetti / Lumbelli / Wolf (1980: 150-153); Mittell (2001: 4-8; 2004: 2-11); Raible (1996); para una revisión crítica de diversos intentos de sistematización en lo tocante a los géneros literarios, cf. Genette (1977).

recurrentes de la situación comunicativa. Importa el lugar en que se lleva a cabo el proceso comunicativo, quién es el receptor, los roles sociales de éste y del emisor, el grado de conocimiento entre ellos, si se trata de una comunicación pública o privada, etc. En el caso de la televisión abierta ello incluye la transmisión del programa, del texto, por un canal, un día y a una hora específicos, pues es el modo en que se puede interpelar a una audiencia concreta, en que se selecciona un grupo de receptores. Sin embargo, en este punto los géneros televisivos se distinguen de otros de un modo más relevante. Si en otro tipo de géneros hablar de un emisor nos remite automáticamente a la producción del discurso, en la televisión interviene también la emisión en sentido estricto. Es posible que ambas coincidan: el equipo de producción de un programa puede pertenecer a la misma televisora que transmite el programa, en cuyo caso podríamos hablar de un mismo “emisor institucional”, pero no necesariamente es así. La compañía productora puede ser una y la transmisora otra, y ambas intervienen en la semiosis. Dada la continuidad de la emisión, la comunicación televisiva requiere que se establezca un horario fijo que le permita al receptor orientarse en el flujo televisivo, con lo que se crean hábitos de recepción. Dicha disposición horaria no se lleva a cabo simplemente en términos del público receptor, sino por géneros. Volviendo a nuestra escena telenovelesca presentada al inicio, si el receptor en cuestión hubiera sintonizado el canal un domingo a las siete de la mañana, habría tenido al menos un momento de confusión y su reconocimiento de que está viendo una telenovela no habría sido tan automático, como sí lo habría sido si hubiera encendido el televisor un lunes a las nueve de la noche, ya que ésta es una más de las convenciones del género. Que hoy en día el canal más importante de una televisora decida transmitir un programa entre semana a las nueve de la noche implica que la televisora lo ha clasificado como una telenovela y lo presenta como tal a un público receptor para el que considera que dicho programa es adecuado y puede cumplir su función (entretener, involucrar emocionalmente, etc.).<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Cf. Mittell (2001; 2004) y especialmente (2004: 56-93), donde analiza los cambios de las caricaturas en Estados Unidos, definidas como un género infantil en los 60s y redefinidas como apropiadas para un público adulto en los 90s, mediante este tipo de prácticas industriales; de un modo general, cf. también Casetti / Lumbelli / Wolf (1980: 171-172); Wolf (1984: 192-194). Lo dicho más arriba aplica para la televisión abierta. En la televisión por cable se dan otros fenómenos, como la existencia de canales especializados en un género; en ellos la disposición horaria no tiene tanto peso y se descansa más en la elección del receptor. En la televisión abierta mexicana la definición de los canales no depende tanto del género, pero pueden dirigirse a un segmento del público (p. ej. infantil-juvenil, como ocurre con el canal 5 de Televisa) y darle preferencia a ciertos géneros en lugar de otros (p. ej. caricaturas, series, películas).

Cuando hablamos de características internas y externas, ha de entenderse que no se trata de dos dimensiones completamente independientes. La situación comunicativa determina en parte las características textuales del género. Se ha señalado repetidas veces cómo la situación de recepción televisiva difiere en forma considerable de aquella que se da en el cine: de entrada, el tamaño de la pantalla, que en algunos casos puede ser bastante pequeña; el que el receptor se halle por lo general en su casa, sujeto a múltiples distracciones, desde el hijo que pide ayuda al cartero que timbra en la puerta; el que con mucha frecuencia esté realizando otras actividades simultáneamente y no le dedique una atención concentrada, etc. Todo ello determina que la comunicación televisiva tenga que apoyarse más en el canal auditivo (cf. p. ej. Fuenzalida 2002: 77-88; Metallinos 1985). Cada género resuelve esa necesidad en modo distinto; cada uno selecciona ciertos recursos y una estrategia de empleo. La telenovela recurre a la música en el clímax de una escena para avisarle al espectador que es el momento de voltear, anunciarle el fin de la escena y darle información de tipo afectivo; el noticiero, en cambio, la emplea al inicio acompañando el resumen de noticias, mas no para marcar una noticia como la más importante del día.<sup>11</sup>

### **1.1.2. Historicidad**

Decíamos arriba que no todas las características de un proceso comunicativo concreto pasaban al modelo, que había una abstracción. Lo mismo aplica en la otra dirección: un proceso comunicativo no tiene por qué cumplir con todas las características del modelo. Desde un punto de vista cognitivo, los géneros son producto de un proceso de categorización y de cara a los fenómenos concretos dan lugar a efectos de prototipicidad (Tophinke 1997).<sup>12</sup> Algunos ejemplares se apegarán más al modelo (es decir, serán más prototípicos); otros, menos. En cuanto representaciones, tales modelos se actualizan en la práctica. Para el receptor ciertas características le sirven de indicios que activan un modelo. Conforme transcurra el proceso comunicativo (en la lectura del texto, la visión del

---

<sup>11</sup> En México este uso de la música en los noticieros formales fue iniciado por TV Azteca a mediados de los 90s (cf. Orozco / Medina 2000); para su posterior aplicación a otras áreas como parte de una espectacularización de dicho género, cf. Arroyave / Hughes (2004).

<sup>12</sup> Para la descripción que sigue me baso en esta autora y en Jauss (1972). Dicho sea de paso, aquí está el origen de que haya variaciones en cuanto a la adscripción de un proceso comunicativo concreto a un género u otro y el que se den controversias como la mencionada en la nota 7.

programa, etc.), confirma sus expectativas basadas en el género o no, en cuyo caso puede modificar su modelo (si existen otros precedentes que exhiben las mismas características), decidir que su percepción originaria fue errónea y se trata de otro género (en caso de haber uno que se acerque más), o bien, considerar que se trata de un ejemplar menos central. El emisor, por su parte, se basa en las características del modelo para realizar su proyecto comunicativo. No obstante, precisamente porque se trata de una abstracción, el emisor tiene un margen de libertad en su práctica comunicativa. Incluso puede decidir que para sus objetivos concretos tiene que hacer a un lado algunos aspectos. Del trabajo más “autorial” de incluir un camello en un Western, como hace Peckinpah (cf. Buscombe 1970: 44-45), al diseño más “industrial” de programas de concursos en que el conductor no muestra empatía alguna y es abiertamente descortés hacia los participantes (cf. Culpeper 2005), el emisor actúa bajo el supuesto de que el público reconocerá que se trata de elementos inusuales, que rompen con las convenciones del género, y los interpretará en ese marco. Así, en la medida en que el emisor se apega o se aleja del modelo, lo afirma o redefine.<sup>13</sup>

Los géneros tienen un carácter convencional, y como tales, están sujetos al cambio histórico. El nombre dado a un género puede conservarse a lo largo del tiempo, pero es posible que el modelo que se invoca en uno u otro momento sea muy distinto (p. ej. el del programa de concursos con un conductor empático y aquel en que los concursantes son humillados deliberadamente). Un género puede tomar elementos de otros, dividirse y dar origen a varios géneros, etc. Al actualizarse en una práctica humana individual, dicho proceso de cambio no sigue un desarrollo progresivo, ni homogéneo (cf. Jauss 1972). No hay una causación única que oriente los géneros en una dirección, sino que están sujetos a impulsos heterogéneos y en un momento dado puede retomarse un modelo previo (*ibid.*). Esto, hay que subrayarlo, vale para todos los géneros en cuanto son producto de una actividad humana. Si las teorías evolutivas del género empleadas en el cine (según las cuales los géneros siguen un desarrollo predecible en cuatro etapas: experimentación, madurez, refinamiento y extinción) no son operativas para la televisión, no es por una

---

<sup>13</sup> Y ello aplica tanto para el productor en sentido estricto como para la televisora, la cual hace lo propio en sus decisiones de programación y puede influir en la producción presentando exigencias propias o involucrándose directamente, por ejemplo en la edición. Así, aun cuando la narrativa telenovelesca suele construirse tomando en cuenta la alternancia entre programa y comerciales, la competencia entre emisoras ha llevado a que algunos capítulos se transmitan en un solo bloque con la intención de que la audiencia no cambie de canal. Se ha dado el caso, y al parecer por un mutuo acuerdo entre televisora y compañía productora, a contracorriente del uso.

peculiaridad del medio, como sostiene Feuer (1992: 156-158), sino porque tales teorías son producto de una simplificación (cf. Altman 1999: 21-22, 30-68). Asimismo, el margen de acción varía de género a género. Algunos tienen fronteras más abiertas que otros, según las diversas prácticas sociales en torno ellos. Pueden estar sometidos a un control institucional, que en los géneros televisivos se da tanto bajo la forma de la censura ejercida por el gobierno como las políticas internas que establece cada televisora.<sup>14</sup>

Un grupo social puede considerar cierto modelo como el que mejor cumple con los objetivos del proceso comunicativo, con su función social, y tratar de legitimarlo frente a otros. La historia literaria ofrece una buena cantidad de ejemplos en que la valoración de un género y de unas obras por encima de otras es legitimada en poéticas normativas y crítica literaria.<sup>15</sup> En el caso de la televisión, diversas prácticas industriales establecen y reflejan una valoración, desde el presupuesto destinado a la producción de un programa a la selección de los actores que intervienen. De entrada, las decisiones de programación muestran ya una jerarquía de géneros. Qué canal lo transmite, si hay uno o varios programas que lo representen, qué horario se le asigna, todo ello refleja el valor que se le asigna a cada género. A su vez, dichas decisiones también trazan una valoración al *interior* de un género. En una jornada se transmiten varias telenovelas, pero existe una convención que le otorga más valor a la telenovela emitida a las nueve de la noche. Es el horario estelar, el de mayor audiencia, y la televisora sitúa ahí lo que considera es su “mejor” producto. Los criterios que aplique para ello varían según el momento histórico. Es posible que las propuestas más innovadoras se dejen en un horario menos central (optando por un mayor conservadurismo), pero no es raro el caso de que una telenovela programada originalmente en el horario de las cuatro de la tarde vaya escalando “posiciones” para terminar en el *prime time* o que sea degradada a un horario con menos audiencia, en función del *rating*. Así pues, dicha jerarquía de géneros se establece, al menos en parte, tomando en cuenta al público si bien éste se halla conformado por distintos grupos sociales. Como ocurre con otras manifestaciones culturales, se da un menosprecio hacia el género por parte de los grupos que se identifican con la “alta cultura” y buscan situarse por encima del “gusto popular”, con lo que se trazan también diferencias en la recepción del género (cf. Fuenzalida 2002: 55-56). Ante esta valoración diversa es posible tanto que se opte por

---

<sup>14</sup> Lo cual no ha de menospreciarse si se toma en cuenta que buena parte de la vida de la televisión en México ha transcurrido bajo la tutela de una única empresa (cf. 1.2).

<sup>15</sup> Cf. p. ej. los numerosos casos presentados por Genette (1977).

circunscribirse a la opinión de cierto segmento del público como que se hagan concesiones para darle cabida a los intereses de grupos críticos o marginados, ya sea incluyendo otros aspectos (p. ej. escenas de acción, cf. 1.2.4) o mediante la creación de subgéneros (p. ej. la telenovela histórica, cf. 1.2.3), ampliando asimismo las funciones del género.<sup>16</sup>

En la legitimación de un modelo como el modo en que ha de llevarse a cabo el proceso comunicativo en cuestión pueden intervenir numerosas prácticas discursivas, que en el caso de la televisión, dado su carácter público, pueden ser sumamente visibles.<sup>17</sup> La crítica especializada, como decíamos arriba para la literatura, puede cumplir con la misma función de legitimar o deslegitimar para la televisión, pero ello también se da en las entrevistas a productores, conferencias de prensa, etcétera. Las estrategias publicitarias o los textos historiográficos no sólo pueden validar *un* modelo como *el* modelo del género, sino que también pueden iniciar un proceso de recategorización: un texto es presentado como perteneciente a un género aun cuando no haya sido visto de esa manera en su momento (Altman 1999: 69-82). Si con ello se falsea la verdad histórica, es posible no obstante que para las generaciones siguientes el texto en cuestión forme parte de ese género, al dársele una nueva significación desde el público contemporáneo y legitimarse un modelo vía su longevidad (cf. *ibid.*). La revisión del género telenovelesco nos dará varios ejemplos.<sup>18</sup>

## 1.2. Revisión histórica del género

Dada la escasez de estudios lingüísticos sobre telenovelas y el que éstos comenzaran a surgir apenas a mediados de los 90s, asumiendo en todos los casos una perspectiva sincrónica,<sup>19</sup> la información que se tiene de la tradición discursiva es casi nula. Los datos al respecto son más bien de tipo indirecto: nos remiten a la legislación de los medios, así como a la producción de telenovelas en sí y los cambios que ha experimentado (p. ej. la presencia de actores extranjeros, la introducción del apuntador electrónico, el paso de la

---

<sup>16</sup> Para una discusión general al respecto, cf. Köhler (1977).

<sup>17</sup> Cf. Mittell (2001; 2004).

<sup>18</sup> Se presentan varios casos, pero uno de los puntos más delicados es la relación entre telenovela y melodrama. Si bien es indudable que lo melodramático tiene un peso importante en nuestra comprensión actual de la telenovela, y no puede por tanto dejarse de lado, no me parece que haya logrado explicarse del todo desde un punto de vista histórico, más allá de textos sugestivos como el de Monsiváis (2002), de modo que he optado por manejarlo con cierta distancia (cf. 1.2.1).

<sup>19</sup> Tendencia que se mantiene en los proyectos más recientes (cf. p. ej. Cisneros Estupiñán 2003).



escritura individual de libretos a aquella por equipos). Así pues, la información aquí presentada se apoya más bien en sus características generales: horario de transmisión, temas, subgéneros, extensión (número de capítulos), frecuencia, etcétera.

En la exposición que sigue la división de apartados obedece a criterios puramente pragmáticos: era necesario hacer cortes para mayor claridad y se tenía que poner un encabezado más o menos acorde. Se sigue un orden cronológico: de la aparición de las primeras telenovelas en los 50s (1.2.1) a un aumento considerable en su producción en los 60s (1.2.2), para pasar al periodo en que intervienen nuevos actores en el panorama televisivo y sus secuelas (1.2.3), así como el vuelco que se opera en el público telenoveleros (1.2.4), y concluir con el pasado reciente en que aparece Argos (1.2.5).

El recuento llega hasta el 2000, año en que se transmitió *Todo por amor*. Al centrarnos en el caso de México,<sup>20</sup> se abordan paralelamente varios momentos coyunturales de la televisión mexicana que influirían en el género. TV Azteca surgió apenas siete años antes de que se transmitiera *Todo por amor*, haciéndole la competencia a Televisa, empresa en manos de la familia Azcárraga y cuyos antecedentes se remontan a los inicios de la televisión en México: del canal propiedad de Emilio Azcárraga Vidaurreta a Telesistema Mexicano en los 50s y Televisa a partir de los 70s, ambas, como se verá, surgidas de la fusión con canales competidores. Así las cosas, la historia de la telenovela está indisolublemente ligada a la de Televisa, sus avances técnicos, prácticas y estrategias. No en balde se ha dicho que en México los televidentes se han hecho “a la Televisa” (Orozco 2002: 205). Si bien ha habido canales culturales y estatales, su rol ha sido bastante marginal.<sup>21</sup> Para darse una idea, en 1998, de las estaciones televisivas existentes en el país, 50.3% era de Televisa, 29.7% de TV Azteca, 15.2% de los gobiernos estatales, y 4.8% de otros<sup>22</sup> (Sánchez Ruiz 2007). Por su parte, aun cuando el servicio de televisión por cable

---

<sup>20</sup> Para una revisión breve de otros países, ver en el apéndice “Modelos por país según principales productores”.

<sup>21</sup> En 2012 hay dos canales culturales considerados “nacionales” en cuanto dependen del gobierno federal: el 11, operado por el Instituto Politécnico Nacional (surgido en 1959), y el 22, por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (surgido en 1982 y “refundado” en 1991). No obstante, su cobertura se limita al centro del país y a nivel nacional sólo son accesibles en la televisión de paga (cf. Noriega / Leach 1979: 68-69; Orozco 2002: 205, 226-227). Fuera del periodo 1975-1992, los otros canales operados por el gobierno no han tenido una cobertura nacional, sino regional al depender de los estados (sobre estas televisoras, cf. Orozco 2002: 229-230; Sánchez Ruiz 1991: 251ss.).

<sup>22</sup> La situación de los canales independientes se ha visto dificultada al verse obligados a competir con las cadenas nacionales (que en algunas ciudades poseen además emisoras con producción local). Ese fue el caso del canal 6 de Guadalajara, surgido en 1960 y que tras diversos vaivenes (Aceves 1987) terminaría por

existe desde 1954, durante mucho tiempo no tuvo una explotación a gran escala y aun hoy es accesible sólo para una minoría.<sup>23</sup> En consecuencia, la producción y recepción de telenovelas en México se ha dado más bien en el marco de la televisión abierta, y es en ésta en la que se centra la descripción.

### **1.2.1. Inicios: la(s) primera(s) telenovela(s)**

En 1950, tras casi dos décadas de experimentación con el nuevo medio,<sup>24</sup> comienza formalmente la televisión en México. A diferencia de lo que ocurriría en otros países latinoamericanos (cf. Fernández Christlieb 1987), la televisión mexicana adoptó desde sus inicios el modelo comercial estadounidense, en que la operación del canal recae en la iniciativa privada y cuyo financiamiento proviene de la venta de tiempo aire.<sup>25</sup> En esos primeros años el gobierno autorizaría tres concesiones<sup>26</sup> en la capital del país. A Rómulo O’Farril, empresario de la industria automotriz y que un par de años antes había incursionado en la industria editorial y radiofónica, se le concedió el canal 4, que tuvo su primera transmisión en julio de 1950. Unos meses después, en marzo de 1951, se inaugura el canal 2, propiedad de Emilio Azcárraga Vidaurreta, quien para entonces ya había levantado un imperio radiofónico y extendido sus inversiones a la cinematografía. Al año siguiente, en mayo de 1952, inicia transmisiones el canal 5, concedido a Guillermo

---

desaparecer en los 90s, y Telecadena Mexicana, que operaba en el centro y norte del país, para declararse en quiebra en 1975 tras una década de existencia (Noriega / Leach 1979: 23).

<sup>23</sup> La televisión restringida ha tenido una expansión más acelerada a partir de los 90s, pero mientras en países como Argentina el 50% de los hogares cuenta con dicho servicio, en México el porcentaje no llega al 20% (Sánchez Ruiz 2007). Por lo demás, también en esta modalidad Televisa tiene su propia empresa (cf. p. ej. *ibid.*; García Calderón 1989; Sinclair 1999: 51-57).

<sup>24</sup> Para la etapa experimental de la televisión en México, cf. Hernández Lomelí (1996a).

<sup>25</sup> En varias ocasiones se manejó la posibilidad de implantar un modelo estatal, en que la televisión es propiedad del Estado y depende de los recursos públicos para su operación. Éste habría sido el proyecto del presidente Lázaro Cárdenas (1934-1940) (Hernández Lomelí 1996a: 12); su sucesor, Manuel Ávila Camacho (1940-1946), también se habría preocupado por tener al menos un control sobre el medio (cf. Hernández Lomelí 2000), y en 1947 Miguel Alemán Valdés (1946-1952) incluso enviaría una comisión al extranjero para evaluar qué sistema era mejor para México, el comercial estadounidense o el estatal europeo, para terminar decantándose por aquel. Dado que el informe de la comisión era ambivalente (cf. la transcripción en Corona Berkin 1993: 205-238) y no aclara por tanto el porqué de esa decisión, las hipótesis que se han barajado han sido diversas: desde que la decisión presidencial en realidad estaba tomada de antemano (ya fuera por interés personal o político), a que fue resultado de la presión ejercida por los empresarios de la radio, asociados ya entonces con compañías estadounidenses, o que fue una decisión práctica basada en la tecnología (cf. Corona Berkin 1993: 198-204; Fernández Christlieb 1987; Hernández Lomelí 1996a: 16-19; Orozco 2002: 209-210, 212-213).

<sup>26</sup> De acuerdo con la legislación ya vigente en la época, el espacio aéreo ubicado encima del territorio mexicano es propiedad de la nación, de modo que correspondía al Estado dar concesiones, como ocurría con la radio (cf. Fernández Christlieb 1976: 246-247).

González Camarena, ingeniero que había venido experimentando con la televisión desde los 30s (Hernández Lomelí 2000a y 2002: 327-334). Siguiendo el ejemplo estadounidense, se buscaba un sistema de libre competencia en el que los canales rivalizaban entre sí para atraer anunciantes. Sin embargo, la televisión mexicana pronto adquiriría un rasgo con el que se distanciaría del modelo inicialmente adoptado: su carácter cuasi-monopólico.<sup>27</sup> Dado lo reducido del mercado y la consecuente falta de patrocinadores,<sup>28</sup> la industria televisiva enfrentaría apuros económicos, por lo que en 1955 los empresarios deciden fusionarse en una sola corporación, Telesistema Mexicano (TSM), que manejaría los tres canales.

Eliminado el sistema de competencia, pero manteniendo su carácter comercial, la influencia estadounidense se dejaría sentir en otro aspecto: la programación. En ese entonces los programas no eran producidos por las televisoras —que simplemente vendían el tiempo de transmisión—, sino por los anunciantes y las agencias publicitarias que los representaban, en lo que se conocía como sistema de *brokers*. A su vez, las compañías patrocinadoras eran en buena medida empresas transnacionales que imitaban géneros ya probados en Estados Unidos o importaban programas también de Estados Unidos (Sinclair 1986: 90). Es así como en 1957 surge la que se considera la primera telenovela, *Senda prohibida*, anunciada como *Su novela Colgate*.<sup>29</sup> La influencia de la *soap opera* estadounidense se dejaría ver por dos vías: mediada por la radionovela, que era ya una adaptación de la *soap opera* radial, y directamente en la producción, a cargo de Colgate-Palmolive.

La tenida por la primera *soap opera*, *Painted Dreams*, es creada en 1930 como la estrategia de una estación radiofónica para hacerse con el patrocinio de empresas dedicadas a la producción de artículos de limpieza y alimentos.<sup>30</sup> Otros programas ya habían demostrado la eficacia de la narrativa serial en la radio.<sup>31</sup> Gracias a ellos, los anunciantes podían asegurarse de que la audiencia sintonizaría el aparato a ciertas horas, con

---

<sup>27</sup> A nivel nacional se trataría, en efecto, de un monopolio, para que haya una competencia habrá que esperar a 1968 (cf. 1.2.3). Otros canales que se establecen tienen una cobertura regional (cf. notas 219 y 20).

<sup>28</sup> Para una visión más detallada de los problemas que enfrentaban las televisoras, cf. Hernández Lomelí (1996b y 2002).

<sup>29</sup> No deja de haber contradicciones en las fuentes consultadas. Algunos autores dan como año 1957 (González 1998a: 93; Gutiérrez Espíndola 1988: 79; Torres Aguilera 1994: 25-26); otros, 1958 (Reyes de la Maza 1999: 14; Terán 2000: 8; Paxman 2003). A su vez, unos indican que se anunciaba como *telenovela*, y no como *novela* (Gutiérrez Espíndola 1988: 92; Terán 2000: 8).

<sup>30</sup> Para esta breve revisión del género, me baso en Allen (1985: 101-121).

<sup>31</sup> La radio no sería por supuesto el primer medio en que se empleaba una narrativa serial con fines mercantiles; el caso más conocido es el de la novela de folletín, pero también se dio en las tiras cómicas y el cine (cf. Allen 1985: 108; Hagedorn 1995).

regularidad (oyendo así su publicidad), mientras que su duración prolongada les ahorra dedicar tiempo al desarrollo de un nuevo concepto. Con este antecedente y una vez descubierto el potencial del horario matutino para llegar a las amas de casa (quienes tendían a encargarse de la compra de productos para el hogar), el paso a una narrativa dirigida específicamente al público femenino era muy corto. Las agencias de publicidad empezaban a explotar también los seriales diurnos y en pocos años serían el principal recurso de compañías como Procter and Gamble para anunciarse —de ahí el que se diera en llamarles *soap operas*—.

Con la radio comercial funcionando ya en Latinoamérica, el género es introducido en la región por las mismas compañías transnacionales (Gutiérrez Espíndola 1989: 178-179; Paxman 2003; Torres Aguilera 1994: 24), lo que se ve reforzado por la afiliación de las estaciones a las grandes cadenas estadounidenses (CBS y NBC) (cf. Fernández Christlieb 1987).<sup>32</sup> Es en Cuba donde primero surge la radionovela como versión local de la *soap opera*, de la que se distinguiría temáticamente y por su narrativa orientada a un desenlace (Paxman 2003). En Estados Unidos si bien en un principio había cierto temor de que la falta de un cierre narrativo pudiera ahuyentar a los radioescuchas, la experiencia con los seriales mostró que no era así, y la prolongación de la historia con cierres parciales y no un final definitivo devendría una característica de la *soap opera* (Allen 1985: 75, 104-105).<sup>33</sup> En la radionovela se produjo el efecto inverso pese a la práctica de alargar la historia si ésta tenía éxito: *El derecho de nacer*, considerada el prototipo del género, llegó a los 314 capítulos (Caignet 1986: 301), pero tuvo un cierre.<sup>34</sup> En cuanto a los temas, ya en 1950 la revista *Time* observaba en la obra de Félix B. Caignet una serie de diferencias estilísticas y de contenido frente a las *soap*, como la cuestión de los hijos ilegítimos que para el público norteamericano se vinculaba demasiado con la sexualidad (cf. López 1995: 271, nota 10). Por su parte, Monsiváis ha resaltado que “la radionovela que funcionaba era la sentimental” (citado en Quiroz / Cano 1988: 194) y de corte melodramático (*ibid.*: 197), es decir, aquella con una mayor resonancia cultural y que, por tanto, atraía a un mayor

---

<sup>32</sup> En el caso de México, las dos cadenas manejadas por Azcárraga Vidaurreta, la XEW y la XEQ, estaban afiliadas a la NBC y CBS, respectivamente. Para los inicios de la radio en el país, cf. Arredondo / Sánchez (2018: 93-110), Fernández Christlieb (1976), Noriega / Leach (1979: 15-19).

<sup>33</sup> Así, se han dado *soaps* que dejan de transmitirse estando *in media res* (Allen 1985: 75), y otras se extienden por décadas. El caso más extremo es el de *The Guiding Light*: lanzada en la radio en 1937 (*ibid.*: 117), transita a la televisión en 1952 (*ibid.*: 125), donde se mantuvo al aire hasta 2009.

<sup>34</sup> En México algunas radionovelas se extendieron de dos a cuatro años (Gutiérrez Espíndola 1989: 180, 183), pero de acuerdo con Paxman la tendencia fue a dos o tres meses de duración (2003).

público y dejaba mayores ganancias, de ahí que fuera esta veta la que más tarde se explotaría en la televisión. Se trataba a su vez de una forma particular de melodrama, lejos del anticlericalismo del modelo francés (cf. Regaldo 1987: 11), en la cultura tradicional latinoamericana éste se habría asentado primeramente en el teatro cristiano y patriótico decimonónico (cf. Monsiváis 2002: 105-109).<sup>35</sup> Ante su éxito éste es el modelo que se retomaría en el resto de Latinoamérica: las radionovelas cubanas se difunden grabadas o en libretos, y tras la Revolución algunos de sus autores (Delia Fiallo, Inés Rodena, Caridad Bravo Adams, etc.) emigran a otros países donde escribirían telenovelas (López 1995: 271, nota 9; Mazziotti 1996: 30, 51; Reyes de la Maza 1999: 10-11, 20). De la región, Argentina se dedica también a la exportación de libretos, y las historias producidas en ambos países serán adaptadas más tarde a la televisión (Mazziotti 1996: 30; Paxman 2003).<sup>36</sup>

Hasta apenas 1950 (cuando en México sólo operaba un canal) es que empiezan a producirse *soap operas* televisivas en Estados Unidos y durante los primeros años de la década todavía se tienen dudas sobre su funcionalidad en el nuevo medio (Allen 1985: 122-125). Por consiguiente, y tomando en cuenta la delicada situación económica de la industria en sus comienzos, no es de extrañar que en México los seriales diarios tardaran en llegar a la pantalla. La ficción televisiva primero recurre al teatro. Si antes se producían radioteatros (Gutiérrez Espíndola 1989: 175, 177), a partir de 1950 las piezas, completas o reducidas hasta ajustar una hora o incluso 15 minutos, contemporáneas o de los clásicos, también son llevadas a la televisión (cf. Bauche 1999; Gutiérrez Espíndola 1988: 89-90; González 1993: 308-309). En un segundo momento, los teleteatros conviven con programas seriales. Los transmitidos de 1952 a 1956 tienen en su inmensa mayoría una frecuencia semanal y sólo unos pocos pasan tres veces a la semana (Klindworth 1995: 59-60).<sup>37</sup> De acuerdo con los

---

<sup>35</sup> Así, mientras las radionovelas de aventuras y de terror tenderían a relegarse, aquellas de temática religiosa y campirana se mantendrían junto a las sentimentales (cf. Gutiérrez Espíndola 1989: 173, 179-183). Para una revisión del melodrama como categoría cultural supragenérica, con sus raíces históricas en los umbrales del s. XIX, cf. Brooks (1976).

<sup>36</sup> En diversas ocasiones Martín-Barbero ha señalado la influencia en la radionovela latinoamericana de otras prácticas culturales propias: por un lado, la lectura en voz alta de libros y novelas de folletín en las fábricas de tabaco cubanas, lo que prepararía el camino para la audición radial; por otro, el circo criollo argentino en que se representaban novelas gauchescas y cuyos actores trabajaban tanto en la radio como haciendo giras en provincia (1987: 183-186; 1992a: 55-57; 1995: 278).

<sup>37</sup> La autora señala que en 1954 iniciaron dos seriales diarios, no obstante, advierte que podría tratarse de *soap operas* norteamericanas, ya que la información encontrada sólo indica el patrocinador mas no el título (Klindworth 1995: 60, nota 67).

datos de Klindworth, a éstos (o al menos a algunos de ellos)<sup>38</sup> ya se les llamaba *telenovelas* en las revistas especializadas (cf. *ibid.*: 58, nota 62). No obstante, la historia oficial terminaría por nombrar *Senda prohibida* como la primera telenovela. Un caso emblemático es el de *Ángeles de la calle*, adaptación de una radionovela cubana de Félix B. Caignet y que se transmitió de 1952 a 1955 por el canal 2, en capítulos semanales de una hora, con el patrocinio de The Sidney Ross Co. (Terán 2000: 8). Mientras en 1982 la revista *TV y Novelas* la consideraba la primera telenovela (Gutiérrez Espíndola 1988: 121, nota 25), para otros se trató de un mero precursor (p. ej. Gutiérrez Espíndola 1988: 90; Terán 2000: 8). En consecuencia, la información sobre estos programas es escasa; los recuentos se centran en *Senda prohibida*, y es a partir de ella que podemos ver el ascendente ejercido por las transnacionales.

La historia, original de Fernanda Villeli, en un principio fue un cuento corto y luego radionovela; en su versión televisiva se prolongó a lo largo de 50 capítulos, transmitidos de lunes a viernes, a las 18:30 por el canal 4 (Gutiérrez Espíndola 1988: 91-92; Terán 2000: 8). Producida por Colgate-Palmolive, fue esta empresa la que encargó el guión a Fernanda Villeli y supervisó el proceso de escritura, estableció que el horario vespertino era el más adecuado para llegar a las amas de casa, contrató a los actores, y realizó estudios de audiencia para modificar la historia sobre la marcha y así atraer a un mayor público (Gutiérrez Espíndola 1988: 91-92; Paxman 2003). De hecho, los escritores —tanto de radio como televisión— eran enviados a Estados Unidos para aprender la técnica de escritura, y Villeli no fue la excepción (cf. Torres Aguilera 1994: 25; Klindworth 1995: 58). Algunas prácticas surgidas entonces se mantendrán, aun cuando la televisora haya asumido la producción de telenovelas: la realización de estudios de audiencia (cf. Torres Aguilera 1994: 27-30, 39), la existencia de un personal técnico de planta que trabaja con los distintos productores (cf. Chávez 1998: 109), la contratación del personal creativo como *free lance* (cf. González 1998a: 92; Ortega / Trejo, <sup>4</sup>1989). En palabras de Paxman (2003) se trataba de una “estructura americanizante” que establecía el marco para un “actuar mexicanizante”, pues buena parte del personal técnico y creativo de *Senda prohibida* era local, de modo que el producto final era visto como mexicano.

---

<sup>38</sup> La base de datos de Klindworth abarca sólo los programas etiquetados como telenovelas, lo que no descarta la existencia de otros seriales sin este nombre.

Por su parte, el público de la época ya se hallaba familiarizado con al menos tres géneros narrativos que desde otros medios contribuían a dar forma a sus expectativas: la radionovela, el melodrama cinematográfico y la historieta romántica.<sup>39</sup>

La radionovela se escucha en México ya en 1934 y se mantiene vigente todavía a finales de los 60s, cuando tan sólo en la XEW pasan nueve horas diarias de radionovelas (Gutiérrez Espíndola 1989). La vinculación de la pantalla chica con la radio se da tanto por el hecho de que los empresarios (en especial, Azcárraga Vidaurreta) venían de ese medio como por la adaptación de géneros radiales (y no sólo la radionovela, también p. ej. los programas de variedades), con el consecuente tránsito de artistas, modos de operar, etc. De hecho, un año antes de que se inaugure el primer canal, los periódicos van creando expectativas en el público que relacionan un medio y otro (cf. Hernández Lomelí 2000a). Independientemente del reciclaje de libretos (por el que la audiencia presenciaba historias ya conocidas), la radionovela contribuyó a crear hábitos de recepción (la sintonización a ciertas horas para seguir un programa, la escucha mientras se realizan otras actividades o la reunión en torno al aparato, etc.), así como a una familiarización con la narrativa seriada que recurría a ganchos para crear suspenso, la asociación del género con los anuncios de productos para el hogar, etc. (cf. Paxman 2003; Quiroz 1985: 117; Quiroz / Cano 1988: 194-198).

El segundo género que serviría de modelo parcial a la telenovela sería el melodrama cinematográfico. Debido a la gran cantidad de películas producidas, su amplia circulación y aceptación, el periodo que va aproximadamente de 1935 a 1955 suele considerarse la Época de oro del cine mexicano, cuyo género más prominente fue precisamente el melodrama. Gracias a él se difunden estilos de actuación y caracterizaciones, así como ideas modernizadoras (cf. Martín-Barbero 1992a: 59-60), sin dejar por ello de reafirmar símbolos de la cultura popular:

la virtud (el campo) y la maldad (la capital); el pasado virtuoso (la prostituta generosa) y la decencia malvada (la señora de sociedad); el humor (el peladito) y su aceptación risueña (la gente decente); la honradez (el obrero sincero) y la

---

<sup>39</sup> Me refiero a géneros de los que se sabe tenían una amplia circulación en los años previos y de los que puede suponerse eran conocidos por los receptores. Puede añadirse tal vez el de los cuentos de hadas (cf. Klindworth 1995: 105-110), o la canción romántica (cf. González 1993: 303-308). Otros géneros propuestos han sido el melodrama teatral y la novela de folletín; al respecto, no sin problemas, cf. González (1993: 299-303); Martín-Barbero (1987: 242-247; 1992a: 39-55), Monsiváis (2002), Klindworth (1995: 110-115), así como las notas 35 y 34.

perversidad (el aristócrata holgazán); el sufrimiento (la madre) y el cinismo (el hijo desobligado) (Monsiváis 1978: 114).

Cabe señalar aquí que de hecho buena parte del personal técnico y creativo de la televisión en sus primeros años provenía del teatro, la radio y, justamente, el cine (González 1998a: 92; cf. también Reyes de la Maza 1999), de modo que el público además podía reconocer a los actores.

Finalmente, la historieta romántica sería otra forma en la que el público se familiarizaría con la narrativa serial. En México los libros de historietas comienzan a publicarse a partir de los 30s, con una periodicidad diaria, semanal o quincenal, y pronto adquieren una inmensa popularidad (que siguen manteniendo); en cada número se incluían de 6 a 12 seriales que por lo general se extendían de unas cuantas semanas a dos años y, aunque algunas historias eran originales (basándose incluso en las enviadas por los lectores), también se adaptaban otras provenientes del cine y la radio. Si bien hasta 1950 iban dirigidas a un público amplio, mezclando historias cómicas, de aventuras, románticas, etc., a partir de entonces se buscaría llegar a públicos diferenciados (Rubenstein 1998: 13-34). Es así como en 1962 surge *Lágrimas, risas y amor*; su creadora, Yolanda Vargas Dulché, había colaborado antes en otros títulos, y sus historias, de corte romántico y en las que se soslaya la fisonomía indígena, se presenta un mundo ajeno al entorno político-social mexicano y se reafirman valores conservadores en las relaciones hombre-mujer, serán también llevadas a la telenovela (Hinds / Tatum 1992: 53-68).<sup>40</sup>

En los tres casos hay que contar además con la influencia mutua entre los diversos géneros. No es casual, por ejemplo, que los libros de historietas tendieran a abandonar las tiras cómicas para centrarse en los seriales, con historias más delineadas y que llegaban a un fin (cf. Rubenstein 1998: 28).

### **1.2.2. El *boom* de las telenovelas**

Tras *Senda prohibida* Colgate-Palmolive continúa con la producción de telenovelas y otras compañías incursionan en el género, siempre por el canal 4, pero es a partir de 1960 cuando se da un salto cuantitativo en su producción, lo cual coincide con la vuelta del género al canal 2: si antes la exhibición de telenovelas no sobrepasaba las diez por año, en 1960 se

---

<sup>40</sup> De hecho, estos autores la consideran una “printed soap opera” (: 53). Sobra decir que tales características también son atribuidas a la telenovela (cf. Paxman 2003).



emiten 20, y en el periodo 1962-1966 llega casi a las 300, si bien para entonces, como veremos, el 60% tenía una duración de cinco capítulos (cf. Gutiérrez Espíndola 1988: 92; Klindworth 1995: 61-64, gráficas 2, 3 y 4; s/f: 4; Terán 2000: 8-9). En ello intervinieron dos cambios técnicos, que modificaron sustancialmente la producción:

- a) El apuntador electrónico: creado en 1951 por un mexicano, el invento comenzaría a emplearse en el teatro y poco a poco llegaría a la televisión hasta ser un instrumento de cajón en la ficción televisada. Mientras en las primeras telenovelas los actores tenían que memorizar sus líneas, el apuntador aceleraría la producción al soplarles parlamentos e indicaciones. No obstante, también daría origen a críticas de que propició el descuido de los actores, quienes dejaron de compenetrarse con el personaje para repetir simplemente sus diálogos (cf. Bauche 1999; Gutiérrez Espíndola 1988: 93-94; Paxman 2003; Reyes de la Maza 1999: 46-47).
- b) El *videotape*: las primeras telenovelas eran ensayadas durante todo el día para ser transmitidas *en vivo*, como ocurriría todavía en 1960, pero ese mismo año el género es alcanzado por el *videotape* (Gutiérrez Espíndola 1988: 95).<sup>41</sup> La grabación de programas antes de su salida al aire cambiará la mecánica de trabajo: se corrigen equivocaciones, se hacen los primeros intentos por usar locaciones, se posibilita la producción de capítulos en desorden, así como cambios drásticos de vestuario y maquillaje<sup>42</sup> y, sobre todo, puede adelantarse el rodaje y enlatar episodios o programas completos (cf. *ibid.*: 94; Reyes de la Maza 1999: 26, 38-39, 43).

Asimismo, el enlatado le abriría las puertas a la exportación. Ya desde 1955 Telesistema había creado Teleprogramas de México, una empresa afiliada que se encargaba de la distribución de programas con miras al mercado interno y externo. Para ello se empleaba la técnica del cinescopio, pero la imagen resultante era de muy baja calidad, un problema que vino a resolver el *videotape*. En 1966 se crea Productora de Teleprogramas Acapulco, destinada a producir y distribuir programas, y es entonces cuando inicia la exportación a gran escala en la región (Estados Unidos, Centro y Sudamérica). Con ello buscaba explotarse un mercado abierto por el cine, gracias al cual las audiencias latinoamericanas se habían acostumbrado al español mexicano (Hernández Lomelí 2000b:

---

<sup>41</sup> El primer equipo había sido adquirido dos años antes (Sánchez Ruiz 1991: 243).

<sup>42</sup> No que ello viniera a ser la norma en esos años (el uso intensivo de locaciones, por ejemplo, no se daría sino hasta los 90s), o se llevara a cabo sin contratiempos, pero algunas producciones efectuadas entonces simplemente no habrían podido realizarse en vivo.

58-67; Mazziotti 1996: 48; Noriega / Leach 1979: 22; Paxman 2003). La estrategia daría resultado y para 1969 se exportaban 643 medias horas mensuales a Colombia, Costa Rica, El Salvador, Estados Unidos, Guatemala, Honduras, Nicaragua, Panamá y Venezuela (Pérez Espino 1979: 1448).

Junto con las facilidades provistas por la técnica, la realización de telenovelas también se vería modificada por el abandono progresivo del sistema de *brokers*. Desde inicios de los 60s la televisora comienza a tomar el control en las decisiones de programación y contenido, y a lo largo de la década conviven ambos tipos de producción: la propia y la de los anunciantes (Gutiérrez Espíndola 1988: 94; 121, nota 28; Paxman 2003).

A partir de *Senda prohibida* se impone la transmisión diaria (de lunes a viernes),<sup>43</sup> pero el género no dejará de sufrir cambios.<sup>44</sup> En primer lugar, junto al vespertino se introduce el horario matutino, que se mantiene a lo largo de la década del 60, con lo cual el género opta claramente por las amas de casa como público. En segundo lugar, si a 1961 una telenovela constaba de 31 a 80 capítulos, a partir de 1962 surge la telenovela *semanal*, en la que solían adaptarse obras populares de la literatura universal; de ahí que tan solo en 1963 llegaran a proyectarse cerca de 100 (de corta o larga duración), en su mayoría por el canal 4. A su vez, la televisora busca distinguir el producto ofrecido en una y otra señal: el canal 2 se destina a las de mayor extensión y opta por la etiqueta de *comedias* para anunciarse.<sup>45</sup> Ello nos da un amplio espectro narrativo: en el subgénero semanal, en que en tan solo cinco días había de contarse una historia completa, es poco probable que se diera “el retorcimiento de las tramas” (Monsiváis, citado en Quiroz / Cano 1988: 197), considerado tan propio del género, más bien al contrario. Por último, hay un mayor rango temático: unas serán intentos aislados (alguna cómica, religiosa, o cuasi-surrealista), otras darán origen a un subgénero: el de las telenovelas sobrenaturales y de terror, más o menos presente

---

<sup>43</sup> De acuerdo con los datos de Klindworth, de 1957 a 1966 alrededor del 90% de las telenovelas compartía dicha periodicidad, y aunque las de frecuencia semanal llegan a desaparecer por completo en 1966, el modelo es retomado más tarde y a partir de 1972 éstas alcanzan un nada despreciable 20-30% (cf. 1995: 60, gráfica 1).

<sup>44</sup> Para lo que sigue, cf. Gutiérrez Espíndola (1988: 95-96); Klindworth (1995: 62, 64-65); Reyes de la Maza (1999: 20-21, 26-27, 43); Terán (2000: 9, 12-13, 20, 38-41).

<sup>45</sup> La variación en el nombre es un aspecto poco estudiado. Terán no indica cuándo se abandona la práctica, pero de hecho Caignet también llamaba *comedias* a sus radionovelas (1986: 300-301).

durante la década, para desaparecer en los 70s y resurgir en los 80s.<sup>46</sup> Paralelamente continúa la producción de *novelas rosas*. Si en aquellas se involucró a escritores jóvenes, también comenzaron a tomarse las historias de Caridad Bravo Adams, y en 1966 hace su entrada *María Isabel*, la primera historieta de *Lágrimas, risas y amor* en ser llevada a la televisión. La telenovela se convertirá en una de las más exitosas que se haya transmitido por el canal 2 en términos de *rating*: 53.6 en promedio<sup>47</sup> y, según Reyes de la Maza, impondrá “un modelo de argumento (la indígena que enamora al patrón y asciende a dama de sociedad) permanente y reciclable a lo largo de décadas” (1999: 23).

Hasta antes de 1960 no había una ley específica para la televisión, de modo que en lo tocante a sus contenidos se aplicaban las leyes de otros medios, y si bien organizaciones civiles y religiosas, como la Liga Mexicana de la Decencia, podían denunciar abusos — consiguiendo por ejemplo evitar la transmisión de ciertas películas por televisión—, no dejaba de haber un vacío legal (cf. Hernández Lomelí 1996b: 154, 161-165, 170). Es hasta el 19 de enero de 1960 que aparece la Ley Federal de Radio y Televisión.<sup>48</sup> En ella se establece que, salvo casos especiales, el idioma a emplear en las transmisiones había de ser el nacional, esto es, el español,<sup>49</sup> los locutores debían ser mexicanos y en los programas de ficción había de dársele mayor tiempo a los actores mexicanos (art. 73, 75 y 85). Además de los límites en el tratamiento de ciertos temas, en diversos puntos se menciona que debía cuidarse la “propiedad del idioma”; el artículo 63 ofrece la versión más explícita:

Quedan prohibidas todas las transmisiones que *causen la corrupción del lenguaje y las contrarias a las buenas costumbres, ya sea mediante expresiones maliciosas, palabras o imágenes procaces, frases y escenas de doble sentido*, apología de la violencia o del crimen; se prohíbe, también, todo aquello que sea denigrante u

---

<sup>46</sup> Las primeras, en ese orden: *Mi mujer y yo* (1963), *San Martín de Porres* (1964), *La mujer dorada* (1963), esta última según Reyes de la Maza interrumpida sin más, con lo que la televisora imponía un límite al tipo de historias a presentar. Las segundas, según el autor, incluyen de *Las momias de Guanajuato* (1962) o *Doña Macabra* (1963) a *Más allá de la muerte* (1969). En lo que dicen las fuentes no se sabe qué tanto se trataba de un subgénero percibido en la época o de una recategorización a partir de la experiencia en los 80s, cuando *El Maleficio* (1983) supuso la consagración del subgénero y comenzaron a realizarse otras en esa línea.

<sup>47</sup> De las consignadas por Torres Aguilera (1994), a 1987 había sido la de mayor audiencia. La que hasta donde se sabe puede haberla sobrepasado es *Simplemente María* (1969); Torres Aguilera no registra su *rating*, pero de acuerdo con Singhal / Obregon / Rogers (1995: 5), éste fue de 56 en promedio.

<sup>48</sup> La ley tuvo por supuesto varias reformas, pero al año 2000 en que se transmite *Todo por amor* seguía vigente. Para una revisión de la historia reciente en torno a la ley, cf. Esteinou (2010). En lo que sigue me centro en aquellos aspectos de la ley —en su primera redacción, la de 1960— que atañen al género y la lengua empleada en él. Para una visión más general, cf. p. ej. Arredondo / Sánchez (1987: 126-129); Hernández Lomelí (2004: 131-138); Noriega / Leach (1979: 27-33).

<sup>49</sup> Acorde con la política lingüística seguida en México de privilegiar el español; las lenguas indígenas no fueron reconocidas como nacionales sino hasta el gobierno de Vicente Fox (2000-2006), y es en ese periodo cuando se incluyen en el reglamento correspondiente de 2002.

ofensivo para el culto cívico de los héroes y para las creencias religiosas, o discriminatorio de las razas; queda asimismo prohibido el empleo de recursos de baja comicidad y sonidos ofensivos (énfasis mío).

Aunque la ley hacía referencia a un reglamento en el que se especificarían diversos aspectos, habrá que esperar más de una década para que se elabore uno. Si en papel la ley garantizaba la ausencia de censura (art. 58), también establecía como facultad de la Secretaría de Gobernación realizar visitas de inspección para vigilar su cumplimiento, así como las sanciones a las que podían hacerse acreedores los concesionarios en caso de no ajustarse a ella, incluyendo lo dispuesto en el artículo 63 citado arriba (art. 96 y ss.). En los hechos, se dio un manejo discrecional en lo tocante a los contenidos, con vaivenes en cuanto al grado de apertura según el presidente en turno. A unos años de promulgada la ley ya había fricciones entre gobierno y Telesistema precisamente por los contenidos, y se instaba a éste a apegarse a lo estipulado para “evitar dificultades”, pero si en 1964 se impidió la transmisión de *El retrato de Dorian Grey*, por considerarla inadecuada para el público infantil (Hernández Lomelí 2004: 135-136), en 1969 su adaptación telenovellesca desfiló por la pantalla en el horario de las 18:45 (cf. Torres Aguilera 1994).

A partir de lo que se ha venido indicando, luego de una década de mensajes audiovisuales introduciéndose en el hogar, no se puede asumir que la televisión fuera en esos años un privilegio exclusivo de las clases altas, si bien éstas seguían siendo su público mayoritario. Mientras al inaugurarse en 1950 había sólo 1300 aparatos receptores, para 1961 eran 900 000 (Arredondo / Sánchez <sup>2</sup>1987: 122-123, cuadro 16). Según el estudio de una agencia de publicidad, en el Distrito Federal la distribución por clases sociales en 1961 era la siguiente: de los hogares de los grupos A y B (los de más altos ingresos), el 84% contaba con televisor; del grupo C, el 55.7%, y del D, el 14.7% (Hernández Lomelí 2004: 264, tabla 2). Diversos testimonios indican que entre los grupos socioeconómicos de menores ingresos, además de conseguir un aparato pagándolo en abonos, se desarrolló la práctica de cobrar la entrada a los vecinos para ver los programas, al modo de las salas cinematográficas (cf. Arredondo / Sánchez <sup>2</sup>1987: 120-121; Lewis 1959: 82-83, 134-136; Maas / González 2005: 208). No obstante, aun cuando entre las clases populares se estaba gestando un gusto por el nuevo medio, la televisión era vista por los publicistas como indispensable en lo tocante a las clases altas (J. Walter Thompson, citado en Hernández

Lomelí 2004: 139).<sup>50</sup> Éstas no contarán con otra opción mediática sino hasta 1970, cuando el servicio de televisión por cable inicia su expansión allende las ciudades fronterizas, empezando por el Distrito Federal (cf. García Calderón, <sup>4</sup>1989: 113-116). Así pues, parece razonable suponer que en ese entonces el público de las telenovelas era mayoritariamente el de las clases altas, y más si se considera que las de frecuencia semanal llegaron a desaparecer y las diarias tenían un peso abrumador.<sup>51</sup> En una época en que las clases bajas no tenían todavía una convivencia tan rutinaria con el aparato, la idea de que se trataba de un espectáculo “para los pobres” carece de sentido.

### 1.2.3. La competencia y la telenovela sudamericana

Paralelamente al *boom* de las telenovelas, otras empresas comenzaban a surgir en provincia. Destaco dos. Ambas iniciaron actividades en el norte del país para extenderse hacia el centro y ambas recurrieron a la telenovela en su barra programática. De su asociación, vino un nuevo periodo de competencia en la televisión mexicana, centrada una vez más en la capital del país, pero con presencia en otras zonas. La primera, Telecadena Mexicana, comienza a operar tres canales en 1967 (Noriega / Leach 1979: 23), y dos años más tarde contaba con 12, distribuidos de Nogales a Veracruz, sin llegar todavía al DF (Pérez Espino 1979: 1451-1452). En su programación, además de películas mexicanas, series extranjeras y algunas producciones locales, incluía telenovelas peruanas (Noriega / Leach 1979: 23). No obstante, la empresa pasaba por dificultades y afiliaría algunos de sus canales a Telesistema y otros a Televisión Independiente de México (TIM) (*ibid.*; Pérez Espino 1979: 1450). Ésta —la segunda que me interesa destacar— tiene sus comienzos en 1960 con un canal en Monterrey, de donde iniciará su expansión: para 1968 suma otros siete, seis en provincia y uno en la capital; un año después incorpora cinco canales de Telecadena Mexicana, y para 1972 son 15 estaciones en total las que están bajo su control (Pérez Espino 1979: 1450-1452). No que en términos cuantitativos se tratara de un rival muy fuerte para Telesistema —que para entonces cobijaba 75 estaciones, repartidas por el territorio nacional (*ibid.*)—, pero sí uno en crecimiento y que le hacía frente en la capital,

---

<sup>50</sup> La radio, en contraste, era transclasista (cf. Hernández Lomelí 2004: 264, tabla 2; Lewis 1959: 13). Ello, sumado a la distinta cobertura de radio y televisión (cf. Arredondo / Sánchez <sup>2</sup>1987: 104-107), explicaría en parte que la radionovela siguiera siendo un género exitoso en la década del 60, a diferencia de la *soap opera* radial en Estados Unidos, de donde había desaparecido ya en 1961 (cf. Allen 1985: 125-126).

<sup>51</sup> Cf. nota 41.

cuando una de las principales ventajas de Telesistema era que éste ofrecía a los anunciantes una proyección *nacional* y no *regional*. La competencia no se hizo esperar.

TIM incluye producciones propias en vivo de diversos géneros (programas de variedades, de concursos, teleteatros), e introduce algunas innovaciones en la televisión mexicana (p. ej. los programas de extensa duración el fin de semana) (Pérez Espino 1979: 1452; Hernández Lomelí 2004: 175). Por su parte, Telesistema ve bajar sus cuotas de audiencia, busca atraer anunciantes ofreciendo descuentos y copia el tipo de programas realizados por TIM (Pérez Espino 1979: 1452; Paxman 2003). En esta competencia también entrarían las telenovelas: TIM presenta producciones propias, sudamericanas o hechas en coproducción (González 1998a: 95; Gutiérrez Espíndola 1988: 99-100; Reyes de la Maza 1999: 62-63), a su vez, Telesistema proyecta su primera telenovela sudamericana en 1969, *Simplemente María* (Terán 2000: 9); en 1972 TIM transmite una en el horario de las 21:30 a las 22:30 yendo a contracorriente de las convenciones que se habían establecido para el género, llevando a Telesistema a programar una en horario similar martes y jueves y hacer cambios constantes el resto de la semana (*El Informador*<sup>52</sup>). No obstante, la competencia por la audiencia también traería consigo efectos negativos. Mientras de 1962 a 1968 las telenovelas transmitidas por el canal 2 mantendrían en promedio un *rating* de 30 puntos para arriba (con la única excepción de 1964 en que desciende un poco), en el periodo de competencia con TIM (1969-1972) los *ratings* de las telenovelas experimentan una caída abrupta; el promedio más bajo, en 1972: 15 puntos (Torres Aguilera 1994: 92, figura 1). Independientemente de la audiencia que TIM haya podido restarle a Telesistema,<sup>53</sup> la explicación de Hernández Lomelí como un efecto indirecto de la situación de competencia parece plausible: la competencia infló los costos de producción (los artistas podían irse con el mejor postor) y redujo los ingresos (al bajar el precio de los espacios publicitarios); con una mayor limitación de recursos, la calidad de la producción resultó afectada (2004: 193; cf. también Mahan 1985: 63). Recuérdese que desde inicios de los 60s

---

<sup>52</sup> Programación en semanas tomadas al azar a lo largo de 1972.

<sup>53</sup> Para el Distrito Federal cabe aclarar que además del canal 8 manejado por TIM, en 1968 también inició operaciones el canal 13, cuya cobertura se limitaba a la Ciudad de México, de modo que éste también atraía a una parte de la audiencia. Si lo hemos dejado momentáneamente al margen es porque su programación no incluyó telenovelas (cf. Hernández Lomelí 2004: 177; Noriega / Leach 1979: 24).

comienza a abandonarse el sistema de *brokers*, de modo que para estos años buena parte de la producción recaía sobre las propias televisoras.<sup>54</sup>

En general se ha hablado de que en la televisión mexicana este periodo de competencia trajo consigo una “devaluación de los contenidos”, con tonos incluso “vulgares” (cf. Arredondo / Sánchez <sup>2</sup>1987: 136, 158). Desde 1968, primero como secretario de Gobernación y luego como presidente (1970-1976), Luis Echeverría muestra una preocupación creciente por los medios de comunicación y critica la falta de programas de contenido educativo.<sup>55</sup> A las críticas se suma la prensa y grupos conservadores como la Unión Nacional de Padres de Familia (Aceves 1987: 50-53; Arredondo / Sánchez <sup>2</sup>1987: 131, 158-160; Lozoya 1974: 402-406). Si las telenovelas se salvaban parcialmente de las críticas, ello se debió a la aparición de un subgénero: el de las telenovelas históricas.

En lo que parece una práctica de recategorización, suelen señalarse como “precursoras” o “iniciadoras” del subgénero obras como *Sor Juana Inés de la Cruz* (1962) o *México 1900* (1964), pero éste se hizo patente a partir de *Maximiliano y Carlota* (1965), no sólo por el éxito del que gozó la telenovela, sino porque en ella se dejaba malparado a uno de los presidentes más respetados de México, Benito Juárez, con la consecuente molestia del gobierno, que pidió se reparara la imagen de Juárez. Es así como de 1967 a 1972 se producen cuatro telenovelas históricas. En ellas se contó con la asesoría y patrocinio de dependencias públicas, colaboraron historiadores y escritores, y se hizo un amplio uso de locaciones con actores reconocidos y multitud de extras. Se trataba en suma de presentar superproducciones. Después de ellas el subgénero sería abandonado para resurgir en 1987 y mantenerse más o menos presente en los 90s.<sup>56</sup>

Ahora bien, una de las razones que se han esgrimido para explicar su desaparición en esos años ha sido el distanciamiento que se estaba produciendo con el gobierno. Esta medición de fuerzas traería varias consecuencias:

---

<sup>54</sup> En el caso de Telesistema, a fines de la década el 80% de los programas en el canal 2 son de producción propia, en el 4 es el 40%, y en el 5, el 25% (Hernández Lomelí 2004: 171). No que el resto recayera sólo en los anunciantes (el canal 5 pronto se destinó a la programación extranjera, cf. Noriega / Leach 1979: 22), pero permite darse una idea.

<sup>55</sup> Para el trasfondo político de la embestida, cf. Sánchez Ruiz (2007).

<sup>56</sup> Revisiones breves del subgénero son presentadas por Gutiérrez Espíndola (1988: 95-98, 109-110); Reyes de la Maza (1999: 42-45, 48-51); Terán (2000: 74-77); para un análisis más amplio, cf. Charlois (2010).

- a) La participación directa del Estado en la industria mediante el canal 13: En marzo de 1972 el gobierno adquiere un canal comercial de televisión.<sup>57</sup> La ampliación de su cobertura más allá de la Ciudad de México inicia en 1975, con miras a cubrir buena parte de las zonas urbanas en el país (Pérez Espino 1979: 1453, y cuadro 6); un segundo canal de cobertura nacional operado por el Estado no se establecerá sino hasta 1985 (Sánchez Ruiz 1991: 256). Pese a sus pretensiones de constituirse en una alternativa, el canal 13 siguió siendo *comercial*; dependía del subsidio proporcionado por el gobierno, pero también buscaba el patrocinio de anunciantes.<sup>58</sup> A fin de mantener una buena cuota de producción propia, recurre —entre otros géneros— al teleteatro y la telenovela, llevando algunos clásicos literarios a la pantalla, si bien en los primeros años las telenovelas son relativamente pocas (Klindworth 1995: 64; Lozoya 1974: 418; Reyes de la Maza 1999: 76)
- b) El surgimiento de Televisa: Tras el desgaste que la competencia había traído consigo para las televisoras, las cuales habían tenido que operar con pérdidas, y ante los ataques del gobierno, TIM y Telesistema deciden fusionarse y hacer frente común. Es así como en enero de 1973 surge Televisa (Arredondo / Sánchez <sup>2</sup>1987: 162-163; Pérez Espino 1979: 1452-1455). Ya para entonces con Azcárraga Milmo a cargo, vendrá un fuerte periodo de expansión de la empresa, en lo que se ha dado en llamar su Época de oro (cf. p. ej. Sinclair 1999: 38-44).
- c) La emisión del reglamento de radio y televisión: El 4 de abril de 1973 se publica el reglamento correspondiente a la ley de 1960. En él se siguen las líneas ya planteadas en la ley, y con respecto a la lengua el artículo 38 especifica:

Se considera que se corrompe el lenguaje en los siguientes casos:

I.- Cuando las palabras utilizadas por su origen o por su uso no sean admitidas dentro del consenso general como apropiadas; y

II.- Cuando se deformen las frases o palabras, o se utilicen vocablos extranjeros

Además, se establece una clasificación de programas según la cual la Secretaría de Gobernación autorizará la transmisión: 1) para niños, adolescentes y adultos, en cualquier horario; 2) para adolescentes y adultos, a partir de las 21:00 horas; 3) para

<sup>57</sup> Se trataba del canal manejado por Francisco Aguirre (cf. nota 53), que terminó por sucumbir.

<sup>58</sup> Sobre el canal, cf. Arredondo / Sánchez (<sup>2</sup>1987: 174-183), Lozoya (1974: 402, 412 y ss.), Noriega / Leach (1979: 64-68). Para fines educativos el Estado había implementado, y continuaría haciéndolo, otros programas independientes al canal 13 (cf. Noriega / Leach 1979: 70-73; Rojas Zambrano <sup>4</sup>1989: 126-133).



adultos, a partir de las 22:00 horas (art. 23). Junto a otros aspectos relativos al contenido, la ley impone además límites a la cantidad de anuncios en programas narrativos (telenovelas, etc.): un máximo de seis cortes comerciales por hora, con una duración máxima de dos minutos cada uno (art. 42).<sup>59</sup> Si la ley contemplaba la realización de visitas por personal de la Secretaría de Gobernación, el reglamento incluye otro procedimiento: la televisora *puede* entregar el argumento o “adaptación” para que sea autorizado, pero en todo caso deberá presentar el material grabado (art. 24, 25 y 27). En la práctica se establecieron diversos mecanismos: la revisión del guión por parte del inspector designado, la elaboración de lineamientos de carácter interno por parte de la televisora previendo los criterios de la Secretaría, la presencia de un inspector “de guardia” en las instalaciones y la entrega de los capítulos grabados (Klindworth 1995: 87; Lizaur 2002: 123 y ss.; Paxman 2003). Ahora bien, esta censura no sólo afecta lo que se puede decir; dado lo justo de los tiempos, también abre la puerta a cierta improvisación en el producto final. Para ahorrar tiempo y costos es que Telesistema implementa la práctica de que el inspector revise el libreto *antes* de grabar: se le envía una vez que se tiene el guión de los primeros 50 capítulos y se continúa haciéndolo, y ello al menos dos semanas previas a la grabación. No obstante, si no se tiene una respuesta del inspector con las observaciones respectivas a tiempo, las escenas son editadas directamente o se graban otras más o menos improvisadamente, con lo que la continuidad puede verse afectada (cf. Klindworth 1995: 83-88).

- d) La realización de telenovelas pro-desarrollo: Ante el indudable daño a la imagen pública de la televisión a raíz de la competencia y los roces con el gobierno, Televisa inicia la producción de telenovelas de contenido social, con las que la empresa (y ello sin restarle mérito a un interés altruista de sus promotores) ganará legitimidad tanto al interior del país como en el extranjero (cf. Mahan 1985: 69; Torres Aguilera 1994: 42-43). Centradas en cuestiones como la alfabetización o la planificación familiar, según una agenda de temas propuestos por dependencias

---

<sup>59</sup> El reglamento se mantuvo vigente sin reformas hasta 2002, cuando se emite uno nuevo. Además de la inclusión de las lenguas indígenas (cf. n. 48), el nuevo reglamento ya no considera como “corrupción del lenguaje” el empleo de vocablos “extranjeros”. Esta y otras modificaciones dan cuenta de un mayor relajamiento por parte de Gobernación. Aunque al momento de transmitirse *Todo por amor* dicho reglamento todavía no entraba en vigor, da muestra de cuál era la línea seguida por esos años.

gubernamentales, entre 1975 y 1981 se llevan a cabo siete. El modelo fue retomado un par de años después por la Secretaría de Educación Pública, que produjo otras por su cuenta (Rojas Zambrano <sup>4</sup>1989: 129-130), y también fue aplicado en otros países (cf. Singhal / Rogers / Brown 1993).<sup>60</sup>

En diversos puntos hemos señalado la presencia de telenovelas sudamericanas en la programación. Éstas, además de servir a la competencia y en especial a las empresas que no podían producir las propias, contribuyeron a producir cambios en el modelo del género telenovelesco. En años previos las telenovelas hechas en el país tenían una duración máxima de 100 capítulos o poco más, pero la mayoría duraba 80 o menos, y entonces aparecen las sudamericanas, como *Simplemente María*, de 448 episodios, a la que se sumarán otras de más de 200. De ahí en adelante viene un auge de telenovelas de larga duración producidas en México. A la cabeza queda *El amor tiene cara de mujer* (1971), adaptación de una telenovela argentina de 1964, y que se prolongó por 805 capítulos. No todas, por supuesto, se extenderán tanto, pero sí cambiará radicalmente la distribución acorde con su extensión: de 1972 a 1976 un 35% de las transmitidas dura entre 5 y 80 capítulos; otro porcentaje similar, de 201 capítulos en adelante, y el resto, de 81 a 200. Aparece con gran fuerza “el retorcimiento de las tramas” del que hablaba Monsiváis. Algunas se harán sobre la base de alargar la historia añadiendo conflictos y posponiendo el desenlace si se tenía mucho éxito; en otras se partirá de un libreto abierto en que la historia se va delineando sobre la marcha. Los diversos enfoques darán pie a la atribución de diferencias estilísticas entre los productores, según si se privilegia la planeación o se trabaja más con un tiempo reducido respecto a la transmisión midiendo reacciones del público cuando la telenovela ya está al aire<sup>61</sup> (González 1998a: 94-95; Klindworth 1995: 62-64 y gráfica 3; Mazziotti 1996: 61, 67).

Una de estas telenovelas de larga extensión, *Mundo de juguete* (1974), inaugurará el subgénero infantil.<sup>62</sup> Basada en una telenovela argentina, en México se alarga hasta los 604 capítulos y es objeto de retransmisiones. En los 80s se harán otras telenovelas de las que los

---

<sup>60</sup> Sobre el subgénero, cf. Rojas Zambrano (<sup>4</sup>1989: 134-137), Singhal / Obregon / Rogers (1995), Terán (2000: 79) y Torres Aguilera (1994).

<sup>61</sup> En Televisa suele hablarse de dos “escuelas” a partir de los dos productores más longevos en la empresa: la de Ernesto Alonso, que es identificado con el primer enfoque, y Valentín Pimstein, que optaba por el segundo (Klindworth 1995: 90; *TVmas magazine*, enero de 2003 y agosto de 2004).

<sup>62</sup> Reyes de la Maza (1999: 68) y Terán (2000: 9) consideran *La recogida* (1970) como la primera del subgénero. Sin embargo, ésta se transmitía los domingos a las 22:00 horas, por lo que es poco probable que su público fuera el infantil; *Mundo de juguete*, diaria, salió al aire a las 18:00 y luego se recorrió a las 18:30.

estudios de audiencia mostrarán su éxito entre el público infantil y el subgénero será explotado en forma sistemática a lo largo de los 90s hasta 2005 cuando dejaron de producirse (Reyes de la Maza 1999: 68-71; Terán 2000: 72-73; Torres Aguilera 1994: 29; *Es más*, 3 de octubre de 2005).

El otro gran cambio del periodo concierne al canal. Si las telenovelas solían emitirse por los canales 2 y 4, a partir de 1971 pasan por completo al primero (Terán 2000: 9), el de mayor cobertura territorial. Todavía para 1978 el 2 es el único canal que llega a casi todas las entidades federativas (Pérez Espino 1979: cuadro 5). No obstante, a lo largo de la década del 70 serán 12 estados del centro y norte del país (precisamente aquellos con un fuerte porcentaje de población urbana) en los que se concentrarán tanto las estaciones televisivas como los telehogares, y a nivel municipal se observará el mismo patrón (Arredondo / Sánchez <sup>2</sup>1987: 142-147; Noriega / Leach 1979: 52-53; Pérez Espino 1979: 1456-1461). Así pues, aun cuando la telenovela ganará en proyección, cobijada ahora en el canal estrella de la empresa, seguirá siendo un fenómeno más bien urbano.<sup>63</sup>

#### **1.2.4. La telenovela ingresa al *prime time***

Como se indicó en el apartado anterior, en 1972 ya se había dado el caso de que las telenovelas ocuparan el horario de mayor audiencia entre semana; sin embargo, se trató más de un movimiento estratégico debido a la competencia entre televisoras, pues la práctica no se fijará sino hasta varios años después. Se inaugura en 1977 con *Rina*, a las 21:00 horas (Paxman 2003; *El Informador*<sup>64</sup>), y al año siguiente las telenovelas del canal 2 mantienen su puesto vespertino entre las 17:00 y 19:30, y se instalan entre las 21:30 y las 23:15 (Klindworth 1995: 64). Mientras tanto, en el canal estatal, el 13, hay una diaria de 19:30 a 20:30 (*ibid.*). Al llegar al *prime time*, el género se dirige a un público ya no sólo compuesto por amas de casa, niños y ancianos, ahora aspira a un segmento de quienes trabajan y vuelven a casa en la noche. La primera estrategia de Televisa es anunciarlas no como

---

<sup>63</sup> Sería interesante saber qué géneros (¿había telenovelas?) y qué programas (¿cuáles?) se transmitían en proyectos implementados por el gobierno como Televisión Rural de México, en el que además de programas educativos se incluían otros provenientes de la televisión comercial y entre cuyos objetivos estaba apoyar la “integración nacional” y elevar el nivel cultural mediante la difusión de un español estándar (cf. Noriega / Leach 1979: 70-71).

<sup>64</sup> Se consultó la programación de días tomados al azar a lo largo de 1977.

*telenovela*, sino como *teleserie* y más adelante como *teatro seriado* (*El Informador*<sup>65</sup>). A fin de atraer a la audiencia masculina, se hacen telenovelas de contenido más fuerte y erótico, sólo que entonces se tienen problemas con la censura: *Colorina* (1980) tuvo que ser cambiada de horario, de las 21:30 a las 23:00, precisamente por considerársele *demasiado* fuerte (cf. Gutiérrez Espíndola 1988: 104; *El Informador*<sup>66</sup>).

Ahora bien, para entonces Televisa tenía que ocuparse tanto del mercado interior como del exterior. En lo que concierne al primero, de 1977 a 1981 viene una nueva caída de los *ratings*, que se desploman hasta los 19 puntos (cf. Torres Aguilera 1994: 92, figura 1), y a partir de 1980 enfrenta una competencia autoproducida al darle cabida en otro canal a las *soap operas* nocturnas que se estaban haciendo en Estados Unidos (primero *Dallas* y luego también *Dinastía*) (cf. González 1998a: 95; Paxman 2003). En lo que concierne al mercado exterior, si bien para 1978 exporta 20 mil horas anuales a Centro y Sudamérica (principalmente de telenovelas) (Pérez Espino 1979: 1466), también tiene que lidiar con TV Globo, la competencia brasileña, que en 1975 comienza a exportar telenovelas a Europa y se aproximaba más a los estándares de producción estadounidenses (cf. Mazziotti 1991: 43 y ss.; Straubhaar 1984). Las estrategias que se adoptarán para atender tales áreas serán variadas.

Una de ellas será una mayor medida en la duración. De 1977 a 1981, además de las historias de frecuencia semanal y menos de 30 capítulos, el canal 2 todavía apuesta por los culebrones por arriba de 160. No obstante, la empresa termina por considerar que la prolongación de las telenovelas era contraproducente para el *rating*, de modo que empieza a acortarlas. En el siguiente lustro, más del 70% de las transmitidas no sobrepasa las 160 entregas (Klindworth 1995: 62-63).

Sin embargo, los cambios más fuertes se darán en la producción y en la formación de un *star system*. Si en las primeras telenovelas muchos actores provenían del teatro o del cine, incluyendo figuras de otros países que habían venido atraídas por la floreciente industria cinematográfica de la Época de oro, y luego se reclutaron actores extranjeros con miras a la exportación (ya fuera en forma directa o mediante convenios de coproducción), desde finales de los 70s Televisa comienza a cazar talentos y se dedica a crear estrellas (Paxman 2003). Para ello se toman diversas acciones. En 1979 Televisa funda su escuela de

---

<sup>65</sup> Programación en fechas al azar de 1977 a 1979. La práctica da inicio con *Rina* y al parecer concluye con *Yara* (1979).

<sup>66</sup> Programación de fechas al azar de 1980 a 1981.

actuación y sale la revista *TV y Novelas*;<sup>67</sup> los actores son promovidos a cantantes por el departamento discográfico, hacen su aparición en programas musicales, y viceversa, los cantantes incursionan en la actuación; el canal 2 pasa de anunciarse como “El gran canal de la familia mexicana” a “El canal de las estrellas”; Televisa se permite vetar artistas, pues al estar produciendo los propios también le son prescindibles<sup>68</sup> (Gutiérrez Espíndola 1988: 104; López-Pumarejo 1987: 118-122; Ortega / Trejo <sup>4</sup>1989: 174-175; Paxman 2003; Sinclair 1999: 39). Con el tiempo, el giro dará un argumento más a las críticas de que los actores de telenovela no saben actuar.

Por otro lado, en 1977 la empresa es objeto de una amplia reorganización con la que se disminuye la carga de trabajo de los productores y la empresa gana en eficacia. En este reacomodo se crea un departamento enfocado a coordinar el uso de instalaciones y otros recursos, así como departamentos especializados en aspectos diversos: escenografía, vestuario, maquillaje, posproducción (Noriega / Leach 1979: 55; *Reforma*, 28 de agosto de 1998). En consonancia con la estrategia de crear estrellas, el acento se pone en escenografía y vestuario buscando cuidar la presentación de los actores, empleados ahora como principal vehículo para publicitar una telenovela (cf. Klindworth 1995: 67-70, 93).

A la atención puesta en el decorado se sumará un interés por emplear locaciones, como hacía la brasileña TV Globo, y un acercamiento a la estética de las producciones estadounidenses (cf. Marques de Melo 1988; Klindworth 1995: 68; Paxman 2003). *Los ricos también lloran* (1979), pese al éxito de exportación en el que se convertirá, permite darse una idea. Además del uso de espacios cerrados (cf. Paxman 2003), no se adopta todavía una codificación visual para marcar el cambio de escenas, y la transición entre ellas, de un espacio a otro, se da sin más, corte de cámara y siguiente. El único recurso es auditivo: entra la música. En telenovelas posteriores se incluirá el uso más o menos frecuente de tomas de ubicación,<sup>69</sup> así como la grabación de unas cuantas escenas en

---

<sup>67</sup> Para los años 80s Televisa formaba 90 actores anualmente, repartidos entre niños, jóvenes y adultos menores de 25 años (Ortega / Trejo <sup>4</sup>1989: 175). En la actualidad ahí se prepara el 85% de quienes participan en sus producciones (cf. <http://www.televisa.com/cea/>, consulta: 2012). Para un panorama de la revista, cf. Klindworth (1995: 169-175).

<sup>68</sup> Recuérdese que este personal es contratado como *free lance*. Entre los actores, uno de los casos más notorios (negado en su momento por la empresa) fue el de Verónica Castro, lanzada a la fama con *Los ricos también lloran* (1979), pero luego vetada seis años por hacer telenovelas en Argentina y otros países (*La Jornada*, 8 de mayo de 2003; Ortega / Trejo <sup>4</sup>1989: 174).

<sup>69</sup> Es decir, aquellas en que se presenta el exterior de una casa, edificio, etc., para en la siguiente toma mostrar una escena en interiores, que el receptor interpreta convencionalmente como *el interior de la casa o edificio* en cuestión. Este tipo de tomas tampoco eran comunes en las *soaps* diurnas (Allen 1985: 65-66), pero sí en las

exteriores. En la promoción de una “mayor calidad”, a algunas telenovelas se les destina un mayor presupuesto y cuentan con una producción más elaborada, poniendo gran atención a utilería, maquillaje y escenografía (cf. Gutiérrez Espíndola 1988: 118, notas 7 y 8; Klindworth 1995: 68; Terán 2000: 68). Para el resto, el ritmo de trabajo se impone: algunos sets fijos; otros armados según pautas recurrentes (Klindworth 1995: 91; Toussaint <sup>4</sup>1989: 45). Si al productor ello le permitirá eficientar el gasto sin descuidar una buena ornamentación, al público receptor terminará por facilitarle la identificación del sitio en que se desarrolla cada escena.

Temáticamente se recurre a un subgénero que parecía olvidado: las telenovelas sobrenaturales y de terror (*El Maleficio*, 1983), al que más adelante se añadirán otras de corte policiaco. En esta estrategia de equipararse (al menos en el mercado interno) a las producciones estadounidenses, a mediados de los 80s se hace el intento por conquistar con telenovelas de acción también al público del canal 5, destinado desde los 50s a la programación extranjera, pero la iniciativa fracasa, y éstas vuelven a limitarse al canal 2 (Terán 2000: 81). Si bien las historias ya antes llevadas a la pantalla, con autores como Caridad Bravo Adams, seguirán siendo parte del repertorio, para algunos se tratará de un periodo de auge creativo al dársele cabida a productores, guionistas y directores formados en cine y teatro (cf. González 1998a: 95; Gutiérrez Espíndola 1988: 88-89, 105-108; Serna 1996; Terán 2000).

Por su parte, el establecimiento del departamento de posproducción trajo otros cambios. Buena parte del trabajo que se hacía con anterioridad dependía del guión; en él se marcaban los cortes comerciales y era el escritor quien iba elaborando una tensión dramática y construía los ganchos para mantener el suspenso. Pues bien, en los 80s algunos productores optaron por trasladar dichas decisiones al proceso de edición, y dejar a los técnicos que hicieran el corte según pautas como el número de página en el libreto, con lo que los clímax narrativos creados por el guionista podían perderse (Klindworth 1995: 92). El ritmo comienza a depender más del montaje que del guión y se acelera, al dejar de hacerse manualmente (cf. *Reforma*, 28 de agosto de 1998). Así, en los 80s la estética del videoclip será empleada en el género telenovelesco. Las tomas de ubicación no sólo tendrán una función dentro de la historia sino que serán también funcionales en la posproducción al

---

nocturnas (López-Pumarejo 1987: 93). Para una revisión general del lenguaje audiovisual en las *soaps*, cf. Allen (1985: 64 y ss.) y López-Pumarejo (1987: 92 y ss.). Para *Los ricos también lloran*, me baso en capítulos vistos al azar de la telenovela.

contribuir a ajustar los tiempos, sumándose al procedimiento de dejar correr o acortar la escena con los actores sosteniendo una postura.

Mientras tanto, el sistema estatal, que se había dedicado a llevar clásicos literarios en telenovelas semanales o de un par de meses, no puede seguir compitiendo con Televisa y a mediados de los 80s se recurre a telenovelas importadas, en el espacio de las 20:00 a las 21:00 horas (Gutiérrez Espíndola 1988: 108-109; Klindworth 1995: 64; Reyes de la Maza 1999: 77).

Es en esta época que la investigación sobre telenovelas se incrementa en forma notable. Surgen los estudios acerca de flujos mediáticos en los que se cuestiona el peso en mediático en Latinoamérica del imperialismo estadounidense y comienza a verse la circulación regional de telenovelas (cf. p. ej. Antola / Rogers 1984; Rogers / Antola 1985). Se pasa de verlas como un mero instrumento de manipulación ideológica, y en México se lleva a cabo una encuesta enfocada al género telenovelesco y su recepción (cf. López 1988; González 1993 y 1988). Con ella, se derriban diversos mitos. El más afianzado: que su público son las mujeres y en especial las mayores de 25 (una opinión extendida incluso entre los especialistas, cf. p. ej. Rebeil 1985: 192; Toussaint <sup>4</sup>1989: 44). De acuerdo con la encuesta, a 1987 las mujeres ven 2.66 telenovelas por día y los hombres, 1.47; su público abarca todas las edades, las que más: de 14 a 18 años (64%) y de 46 en adelante (65%);<sup>70</sup> las mujeres que trabajan y son amas de casa (o sólo esto último) encabezan la lista (75 y 76%, respectivamente), pero el porcentaje entre jubilados, estudiantes, obreros, profesionales y comerciantes oscila entre un 43 y 61%; todas las clases sociales ven telenovelas (de un 63% para arriba), y si bien hay un escalonamiento por nivel educativo, un 56% de quienes cuentan con estudios superiores dicen gustar de las telenovelas (González 1993: 315-323). En suma, para esta época (y a falta de estudios diacrónicos más precisos es lo menos que se puede decir) el género es recibido por buena parte de los distintos grupos sociales urbanos.<sup>71</sup>

---

<sup>70</sup> Este patrón, dicho sea de paso, coincide con las tendencias a la exposición televisiva, según los diversos ciclos de vida (cf. Fuenzalida 2002: 47-48).

<sup>71</sup> La encuesta fue aplicada en ciudades (a saber: México, Guadalajara, Puebla, León, Colima y Veracruz), precisamente por su volumen demográfico.

### 1.2.5. La telenovela de estética realista

Con un público que ya no se limitaba a las amas de casa, a finales de los 80s la empresa opta por crear producciones pensando de antemano en públicos diferenciados y fija horarios para segmentar la audiencia telenoveler del canal 2, si bien siguiendo las líneas ya trazadas por el hábito: salen al aire de 17:00 a 20:00 horas, con al menos una producción para niños y otra juvenil, y de 21:00 a 22:00 horas, para el público adulto. El subgénero infantil, del que como hemos dicho ya se habían hecho algunos intentos, es mantenido consistentemente a partir de *Carrusel* (1989), mientras que el juvenil se asienta a las 19:00 horas a partir de *Quinceañera* (1987). En algunas telenovelas éste recurrirá a cantantes de pop o actores formados en la escuela de actuación de Televisa, pero en todo caso con protagonistas jóvenes, y abarcará tanto historias centradas en una pareja central como en un grupo, al modo de algunas producciones de los 70s (cf. Klindworth 1995: 66, 73; Reyes de la Maza 1999: 66-67; Terán 2000: 58-73).

Respecto al mercado internacional, a principios de los 90s Televisa implementa varias estrategias: una será la estandarización de los capítulos a una hora de duración como era lo usual en las producciones estadounidenses, cuando la práctica hasta entonces había favorecido los episodios de media hora; otra más, la compra de libretos a autores renombrados como Abel Santa Cruz (argentino) y Delia Fiallo (cubana con una larga carrera en Venezuela), con lo que buscaba asegurar el éxito de la historia, pero también evitar que sus competidores hicieran lo propio,<sup>72</sup> y finalmente, la compra de canales en Sudamérica (Cueva 2003; Klindworth 1995: 66; Mazziotti 1996: 67, 134-137; Sinclair 1999: 43). No obstante, la empresa enfrentará problemas económicos y un par de años después se deshará de algunas inversiones en el extranjero (Sinclair 1999: 44-47). Para las telenovelas, la crisis de la empresa significará una reducción del presupuesto y que se acelere la producción: a finales de los 80s un capítulo de 22 minutos (sin comerciales) requería una jornada de ocho horas; para los 90s se realizaba uno de 40 minutos (Klindworth 1995: 70).

Mientras tanto, al interior, tras dos décadas de paz y tranquilidad, Televisa tiene que lidiar con una nueva situación de competencia cuando en 1993 el entonces presidente Carlos Salinas de Gortari (1988-1994) pone a la venta el sistema estatal de televisión. Es

---

<sup>72</sup> Cabe aclarar que a estas alturas Televisa también enfrentaba una competencia en el mercado hispano estadounidense, por Telemundo. Sobre el desarrollo de Televisa en Estados Unidos, cf. p. ej. Hernández Lomelí (2004).



así como surge TV Azteca, propiedad de Ricardo Salinas Pliego. La televisora, a diferencia de aquellas que hemos ido mencionando, logrará mantenerse e ir ganando terreno en cobertura, *rating* y anunciantes.<sup>73</sup> De acuerdo con las encuestas realizadas en las ciudades más grandes del país (México, Guadalajara y Monterrey), de un 12% que prefería el canal 13 en 1994 se pasa a un 39% en 2001; en el mismo periodo las menciones del canal 2 aumentarán sólo ligeramente: de un 39% a un 42% (Orozco 2002: 235).

A nivel programación la primera estrategia de TV Azteca será suspender la producción propia, para limitarse a presentar telenovelas, películas y series nacionales e importadas. En términos del género que nos ocupa, ello se traduce en que una vez más se recurre a las sudamericanas para llenar franjas enteras de la parrilla (vespertina y matutina). Más tarde, además de la producción propia en noticieros y deportes, TV Azteca consigue telenovelas mexicanas mediante el convenio con productores independientes (Víctor Hugo O’Farril, Elisa Salinas, Zuba) (cf. Hernández Lomelí 2006: 1-4; Terán 2000: 10-11). Entre ellos destacó Argos, cuyas telenovelas ocuparon el horario estelar de las 21:00 horas en el periodo que va de 1996 a 2001, cuando rompen relaciones.<sup>74</sup>

El prestigio de Argos se debía, por un lado, a sus fundadores: Epigmenio Ibarra, Hernán Vera y Carlos Payán venían del periodismo de izquierda y consecuentemente tenían lazos con uno de los sectores de la intelectualidad mexicana más críticos hacia el género. Por otro, sus telenovelas partían de un modelo que buscaba aproximarse al de ciertas telenovelas brasileñas y venezolanas. Las primeras, como ocurre también en otros países (cf. Fuenzalida 2002: 55-56), son tenidas por los grupos cultos como la “vanguardia” en telenovelas por su mayor cercanía con el cine y una estética realista; las segundas, se remiten a un tipo específico: las telenovelas culturales, realizadas por RCTV a partir de los 70s y en las que participaban escritores provenientes del teatro (cf. Mazziotti 1996: 51-53).<sup>75</sup> Ambos aspectos fueron ampliamente publicitados por la misma empresa como estrategia mercadotécnica y de legitimación, y sirvieron a TV Azteca que mantenía un discurso propio de ruptura con Televisa en sus demás producciones. El modelo de Argos consistía en:

---

<sup>73</sup> Además de ofrecer planes publicitarios más ventajosos, TV Azteca se dedicará a seguir los pasos de Televisa como estrategia de expansión de la empresa (compra de equipos de fútbol, incursión en el mercado estadounidense, etc.) (cf. Hernández Lomelí 2004: 217ss.; Sánchez 2007; Sinclair 1999: 45, 49-51).

<sup>74</sup> Para entonces TV Azteca ya contaba con un departamento de producción propio. Tras la ruptura Argos hará telenovelas para Telemundo y en 2007 volverá brevemente a trabajar con TV Azteca.

<sup>75</sup> Cf. Apéndice: “Modelos por país según principales productores”.

- la compra de historias venezolanas y colombianas,<sup>76</sup> así como la contratación de escritores de cabecera de aquellos países si bien apoyados por escritores mexicanos
- el reclutamiento de actores con formación teatral o que venían del cine
- la renuncia al apuntador electrónico
- la referencia a la situación política del país, así como a temas que solían ser marginales: corrupción, violencia, drogadicción, homosexualidad, etc.
- un estilo realista de actuación, dirección, maquillaje, etc.
- en consonancia con lo anterior, lo que se considera un uso más “fluido” o “natural” de la lengua
- el abandono de personajes maniqueos
- inclusión de escenas que superan con mucho los dos minutos de duración
- escenografías de cuatro paredes, lo que permite un mayor movimiento a los actores y facilita que se alarguen las escenas
- historias centradas en las clases media o alta (que a su vez constituyen su mayor público)
- tomas inusuales (abiertas, o con objetos en primer plano, por ejemplo)
- grabación de algunas escenas el mismo día en que se emite el capítulo.<sup>77</sup>

No obstante, también mantendrá otros aspectos, como la práctica de alargar la historia si tiene éxito, la transmisión diaria con capítulos de una hora o la temática amorosa, y estará sujeta a imprevistos como la salida de un actor (temporal o definitivamente) a lo que deberá encontrarse una solución narrativa.

Las telenovelas de Argos tendrán sin embargo sus propios roces con la audiencia. Uno se da con los intelectuales de izquierda que se identificaban con sus historias, cuando el escritor de *Mirada de mujer* (1997) decide que a una de las protagonistas, que había mostrado una amplia libertad sexual, le dé sida. La intención del escritor fue divulgada en los medios y hubo una serie de protestas, pero al final Argos optó por respaldar al escritor y parte del elenco hizo declaraciones molestas a la prensa.<sup>78</sup> El segundo desacuerdo con la audiencia fue más fuerte. Ocurrió con *Tentaciones* (1998), una telenovela basada en una

---

<sup>76</sup> Sólo unas cuantas han sido originales.

<sup>77</sup> Cf. las entrevistas a Epigmenio Ibarra (Covarrubias / Uribe 2000) y a Carlos Reygadas (Gómez 2005: 85-87), así como *El Universal*, 27 de agosto de 2000a y 2000b; *La Vanguardia*, 2 de septiembre de 2000.

<sup>78</sup> Cf. Covarrubias / Uribe (2000); *La Jornada*, 2 y 10 de febrero, 14, 28 y 31 de marzo de 1998.

colombiana (*Sangre de lobos*, 1992) y en la que un sacerdote se enamora de una mujer. Tras un sinnúmero de protestas por parte de la Iglesia y grupos conservadores incluso antes de su estreno, *Tentaciones* sale al aire todavía con la presión de manifestaciones en Gobernación para que la telenovela sea suspendida. Un par de meses después el principal anunciante le retira su apoyo y la producción tuvo que ser cancelada.<sup>79</sup> Finalmente se le ponían límites al género y se confirmaba su función comercial.

En el discurso, la estrategia más recurrente de Televisa para competir será señalar que los temas tratados por Argos no representan una novedad pues Telesistema / Televisa ya había llevado a las pantallas telenovelas al respecto, y se rescatarán del olvido casos como *La traición* (1984), en la que se tocaba la corrupción, o se subrayará que las de Televisa tienen más *rating* (cf. Terán 2000: 9, 42-44). Pocas veces se admite que aun cuando Televisa ya había tratado ciertos temas, Argos lo hacía con escenas más fuertes,<sup>80</sup> y en forma más consistente. En los hechos, la estrategia es otra: Televisa termina por darle cabida a producciones en que se tratan algunos tabús y se emplea un mayor realismo.<sup>81</sup> Uno de los casos más mencionados será *Tres mujeres* (1999) pese a que la empresa seguía manteniendo cierto conservadurismo: pospuesta durante largo tiempo y programada en el peor horario (17:00), la telenovela tendrá éxito y será alargada aun cuando al momento de iniciar transmisiones las grabaciones ya habían concluido (cf. Terán 2000: 22-23). Sin embargo, ésta no vino a ser la norma en el modelo de Televisa. Desde principios de los 90s el género llena la franja que va de las 16:00 (16:30) a las 22:00 (22:30),<sup>82</sup> a veces interrumpida por una barra cómica o de concursos, a veces en bloque; por ella se presentan telenovelas infantiles, juveniles, “refritos”, repeticiones, así como dos subgéneros que se retoman para hacer su última aparición: las históricas y las de contenido social.<sup>83</sup>

No obstante, en términos de *rating* las telenovelas ya no alcanzan los niveles de épocas pasadas. Aun con el crecimiento de la cobertura, el aumento de la población urbana (74.6% en el año 2000 vs. un 25.4 rural) y por tanto el de telehogares (85.9% en

---

<sup>79</sup> Cf. *La Jornada*, 3 de mayo de 1998; *Reforma*, 9 de julio de 1998.

<sup>80</sup> Una de tales excepciones son las declaraciones de Carla Estrada, productora en Televisa, cf. *El Universal*, 27 de agosto de 2000b.

<sup>81</sup> Cf. Paxman (2003); Covarrubias / Uribe (2000); *El Universal*, 27 de agosto de 2000a y 2000b.

<sup>82</sup> *El Informador*, programación de días tomados al azar.

<sup>83</sup> A 2012 la última histórica ha sido de 1996; la de contenido social, de 1997. Las razones dadas para justificar su abandono son que requieren de una fuerte inversión económica (históricas) o no son tan exitosas como las comerciales (de contenido social) (*TV más magazine*, enero de 2003). Podría añadirse que simplemente no se siente la necesidad de una legitimación por esa vía. Las referencias a la situación social y política del país, en cambio, se han acentuado en los últimos años (cf. Orozco 2010).

promedio),<sup>84</sup> las telenovelas de Televisa suelen situarse por debajo del promedio histórico. De 1998 a 2007 las transmitidas a las 20:00 horas por el canal 2 reciben un *rating* promedio de 24.07 puntos y sólo dos superan el promedio histórico a 1987 para ese hueco (28-30 puntos); las de las 21:00 horas se hallan en una situación similar, un *rating* promedio de 25.82 y sólo dos llegan al rango histórico correspondiente (32-35).<sup>85</sup> Los puntajes de 50 en *promedio* parecen haber pasado a la historia.

### 1.3. Recapitulación

De los inicios de la televisión al año 2000 se había operado un profundo cambio en la jerarquía de géneros televisivos. Si se comparan los géneros que encabezaban el *prime time* en 1962 y el año 2000, se aprecian diferencias notables (cf. Cuadro 1): ninguno de los primeros cinco géneros coincide.

**Cuadro 1**  
**Comparativo de los cinco géneros con mayor presencia en el *prime time* (1962/2000)**  
**por porcentaje de tiempo**

1962		2000	
Género	%	Género	%
1. series de acción	16.2	1. telenovelas nocturnas diarias	23.1
2. series dramáticas	13.1	2. películas	14.1
3. variedades	9.3	3. caricaturas	9.0
4. documentales/información	8.5	4. comedia	7.4
5. noticias	6.8	5. otros	7.2

Fuente: Elaborado a partir de Straubhaar *et al.* (2002: tabla A).

En ello sin duda intervienen la revalorización de otros géneros y los cambios en su público (p. ej. la ampliación de la audiencia de caricaturas), o el surgimiento de nuevos (categoría “otros”), pero también el desplazamiento del que algunos son objeto con la entrada de las telenovelas.<sup>86</sup> El teleteatro, uno de los géneros más valorados en los inicios de la televisión,

<sup>84</sup> Cf. datos del XII Censo general de población y vivienda 2000, disponibles en [www.inegi.org.mx](http://www.inegi.org.mx).

<sup>85</sup> Datos elaborados a partir de los documentos que publica la misma Televisa (2007a y 2007b) en su página. Para los promedios históricos me baso en Torres Aguilera (1994).

<sup>86</sup> Para el caso específico de las noticias, cabe aclarar que Straubhaar y asociados consideran como *prime time* el horario de 19:00 a 22:00 horas, mientras que para el año 2000 los noticieros iniciaban a las 22:00 o 22:30.

es relegado, y prácticamente ha desaparecido de la pantalla, no sólo del *prime time*.<sup>87</sup> En términos de tiempo total al aire, para 1995 de 22 categorías de género los teleteatros ocupaban el último sitio (0.56%) (cf. Sánchez Ruiz 2000: cuadro 4). De modo que tanto en términos de *prime time* como de tiempo total de transmisión, el teleteatro fue desplazado y las telenovelas pasaron a ocupar un puesto privilegiado.

De la revisión histórica arriba esbozada, puede apreciarse que: a) no se trata de una estructura fija o unificada; b) ha estado sujeta a cambios en su modo de producción tanto por innovaciones tecnológicas como por estrategias de las empresas; c) en cuanto discurso público está sujeta a límites que le imponen actores diversos (gobierno, anunciantes, sociedad civil); d) su público meta ha ido cambiando; e) la variación no sólo se da en un eje diacrónico sino también sincrónico, al haber distintos modelos en cuanto al modo en que han de producirse; f) para la televisora el género ha servido intereses varios: atraer anunciantes, resolver sus necesidades de programación durante meses, competir con otras empresas, adquirir legitimidad como actor social, conquistar un mercado internacional, promover otros productos (p. ej. discos), etcétera.

Todos estos aspectos tienen una influencia distinta en el uso de la lengua: si es una telenovela infantil o histórica, si la censura gubernamental es muy fuerte, si se emplea el apuntador, si la telenovela está terminada antes de salir al aire, etc. El otro aspecto que puede influir es la relación que se da con el mercado externo y las estrategias que se adopten. De la descripción pueden verse tres ejes: la presencia de actores extranjeros u otro personal creativo involucrado, la compra de libretos, y la adaptación a otros estándares con miras a la exportación. En la investigación especializada se ha hablado incluso de una “telenovela transnacional”, sobre cuyas características y alcances el debate sigue abierto. En el siguiente capítulo interesa delinear más precisamente, ya a un nivel sincrónico, otros aspectos de la telenovela: el proceso de escritura, características específicas de su narrativa y su recepción.

---

<sup>87</sup> Dado que Straubhaar *et al.* emplean una clasificación propia que pretende ser válida interculturalmente, los teleteatros no aparecen como una categoría aparte. Quedan incluidos bajo el rubro “serie dramática”.

## 2. Escritura y recepción del género

La realización de una telenovela, como en otros programas televisivos pre-grabados, abarca tres fases: la preproducción, en que han de buscarse a los actores, encontrar locaciones, construirse sets, etcétera; la producción, que corresponde propiamente a las grabaciones, y la posproducción, en que se hace la edición, se añade la musicalización, etc. De entre todos estos elementos, interesa centrarse aquí en lo tocante a la escritura del libreto (2.1), así como algunas características textuales del discurso telenovelesco (2.2). A fin de completar el circuito comunicativo, se aborda como contraparte la recepción telenovelesca (2.3), y se presenta finalmente una descripción más precisa de los involucrados a partir de su estatus de participación (2.4).

### 2.1. El libreto

Dada la extensión que han alcanzado las telenovelas y el hecho de que con frecuencia se inicia con sólo una parte de los capítulos grabados, la escritura del libreto suele llevarse a cabo por equipos y se cuenta además con el apoyo de otro tipo de personal. En los apartados que siguen se trata primeramente cuáles son las personas que intervienen en la elaboración de los diálogos en la telenovela, y enseguida cómo se lleva a cabo el proceso de *escritura* del libreto, manteniendo como eje el modo en que se dio con la producción de *Todo por amor*.

#### 2.1.1. Personas que intervienen en la elaboración de los diálogos

Aparte del personal técnico (editor, sonidista, microfonistas, etc.), el proceso de elaboración del diálogo, es decir, del discurso lingüístico que se le presenta a la audiencia, incluye:<sup>88</sup>

---

<sup>88</sup> Respecto al equipo de producción de las telenovelas y sus funciones, cf. Chávez Méndez (1991, 1998), Lizaaur (2002); también Klindworth (1995: 73-93).

- Creador original: cuando la telenovela se basa en otra telenovela u otro texto del que se toma el argumento, como fue el caso de *Todo por amor*, basada en la colombiana *La madre* (1998), de Mónica Agudelo.
- Escritor: quien elabora propiamente la historia. Hace el planteamiento global y se encarga de coordinar al equipo de escritores y revisar el libreto. En *Todo por amor* se trató de Ricardo García, de origen venezolano.
- Libretistas: son quienes escriben los diálogos. En *Todo por amor* participaron desde un inicio dos escritoras mexicanas a las que se sumó un tercero, además de la colaboración temporal de otro par de escritores.<sup>89</sup>
- Editor literario: se encarga de controlar la continuidad. Por la rapidez con la que se escribe es posible que los libretistas cometan errores, contradiciendo información previamente dada a la audiencia, de manera que el editor literario se encarga de revisar los guiones y corregir los detalles que se les hayan escapado.
- Director de diálogos: se encarga de ensayar los diálogos con los actores.
- Actores: además de la entonación y otras señales paralingüísticas y concomitantes que aportan, al no emplearse el apuntador en las producciones de Argos, los actores tienen libertad para improvisar un poco, de ahí que se añadan expresiones no consignadas originalmente en el libreto y a veces pueden ocasionar problemas con la censura.
- Secretaría de Gobernación: interviene bajo la forma del visto bueno que da al programa antes de su lanzamiento y la censura que ejerce.
- Televisora: en el caso de *Todo por amor*, en que la productora era independiente, la televisora puede intentar imponer lineamientos propios y ejercer también alguna censura. Para ello, TV Azteca cuenta con un Comité de Valores, integrado por un sacerdote, analistas del área de mercadotecnia, y un miembro del Consejo Directivo de la empresa, quienes evalúan los programas (Gómez 2005: 62-63). En lo tocante a *Todo por amor*, tanto la Secretaría de Gobernación como TV Azteca emitieron recomendaciones censurando ciertos temas de la telenovela.<sup>90</sup>

---

<sup>89</sup> Consultar en el apéndice la información general acerca de la telenovela.

<sup>90</sup> Según declaraciones de la actriz principal al periódico *Reforma* (7 de abril de 2000), se emitieron recomendaciones censurando el tema de las relaciones sexuales fuera del matrimonio. Dado que Argos quería

A los anteriores se suman los cambios que pueda sugerir otro personal involucrado en la producción, como el director (cf. Chávez Méndez 1991).

### 2.1.2. Proceso de escritura<sup>91</sup>

La escritura de una telenovela implica una serie de pasos, ya que requiere de una planeación previa a partir de la cual puedan coordinar sus acciones los diversos actores involucrados. En un primer momento se elabora una sinopsis, en la que se resume la trama de la telenovela, así como un perfil de cada uno de los personajes. A partir de ahí suele hacerse una *sábana* en la cual se desglosa lo que ocurrirá, según la cantidad prevista de capítulos, por bloques, ya sea por semana, diez días u otra medida. Una vez con la sábana, se puede pasar a la planificación del guión, considerando los cortes comerciales y las escenas a escribir (cf. Klindworth 1995: 82; Forero 2002: 42-46, 120-121).

El libreto para un capítulo de una hora, tomando en cuenta el tiempo destinado a los comerciales, tiene una extensión de 28 a 32 cuartillas escritas a una columna,<sup>92</sup> es decir, unas 2,800 cuartillas para 100 capítulos, o en el caso de *Todo por amor*, con sus 252 episodios, al menos unas 7,056. De ahí que la escritura por equipos haya resultado la más funcional para estas telenovelas de larga duración. El modo en que se divide el trabajo depende de cada escritor. En Televisa, por ejemplo, es posible que se divida el trabajo por capítulos: si son dos escritores cada uno se encarga de tres o cinco capítulos alternadamente (cf. Klindworth 1995: 82). En Argos, con tres o cuatro libretistas, además del escritor en jefe, el equipo se reunía diariamente para discutir el capítulo a trabajar y seguidamente elaborar la escaleta. En ella se desglosan todas las escenas del capítulo, indicando en forma resumida el sitio donde se desarrollará, la hora del día, los personajes que aparecen y lo que ocurre en ella (Forero 2002: 45-48). Con base en este documento, por el que se guían los libretistas, se reparten las subtramas entre los miembros del equipo de manera que un mismo libretista le diera seguimiento a una subtrama a lo largo de ese episodio, si bien para el próximo capítulo podía encargarse de elaborar el guión de otra subtrama. Una vez que

---

tener un control completo sobre la producción y sus contenidos, la intención de la televisora de incidir en los contenidos fue una de las razones de la ruptura entre Argos y TV Azteca en 2001, tras esta telenovela.

<sup>91</sup> Salvo otras referencias que se incluyan, enfocadas en la escritura para televisión o específicamente en Televisa, la información relativa al proceso en Argos proviene de una entrevista realizada en febrero de 2009 a Leticia López, libretista de *Todo por amor*, a quien agradezco su amabilidad.

<sup>92</sup> Éste es el tipo de guión empleado en Argos (Leticia López).



cada uno de los libretistas terminaba, el escritor en jefe les daba una edición final ya fuera recortando o añadiendo algún parlamento para integrarlas en el capítulo. Aun cuando ni Ricardo García ni otro de los libretistas que trabajó temporalmente en esta telenovela, Luis Zelcowicz, eran mexicanos, ello no era un inconveniente, ya que los actores se encargaban de emplear giros coloquiales que le daban un “tono local” a la telenovela.<sup>93</sup>

Dado que *Todo por amor* se basó en *La madre*, en los libretos se siguieron muy de cerca los de la colombiana durante los primeros 10-15 capítulos, en los cuales se presentan los personajes principales y su situación, para luego tomar un desarrollo propio si bien manteniendo la dinámica al interior de la familia como la había planteado originalmente Agudelo. A su vez, la telenovela se planea para salir al aire con unos 40 capítulos grabados<sup>94</sup> a fin de observar las reacciones de la audiencia, tener un margen de maniobra en caso de algún contratiempo y poder hacer referencias a hechos de la vida pública mexicana en consonancia con el modelo estético de Argos, pero manteniendo un lapso de tiempo para realizar modificaciones sin que se vea afectada la producción. Así, las grabaciones de *Todo por amor* iniciaron ocho semanas antes de su estreno.<sup>95</sup> Ya en la pantalla, se alargó dos veces: pensada para concluir en julio del año 2000 se extendió a septiembre, y de ahí a enero de 2001.<sup>96</sup> Asimismo, algunos actores que ya habían contraído otros compromisos tuvieron que ausentarse de la pantalla chica temporalmente. Para el segundo alargamiento, en vez de posponer el desenlace de las diversas subtramas, se optó por concluir la historia como se tenía planeado para darle luego un nuevo giro a la trama.<sup>97</sup> Con todos estos cambios, parte de la planeación hecha originalmente se ve alterada, se ha de justificar la ausencia de un personaje, introducir personajes nuevos, crear otros conflictos en la historia, darle mayor peso a personajes hasta entonces secundarios, etcétera.

En resumen, son diversas las personas que intervienen en la elaboración de los diálogos que finalmente la audiencia recibe en su hogar. El que los libretistas se roten la escritura de una u otra subtrama hace que los diálogos de un personaje no sean producidos inicialmente por una misma pluma. Además del personal de la productora Argos, también tienen una injerencia sujetos externos a la producción: el gobierno, vía la Secretaría de

---

<sup>93</sup> De acuerdo con Leticia López, también pesaba el que ambos habían vivido ya muchos años en México, por lo que no era problemático.

<sup>94</sup> *El Universal*, 30 de noviembre de 1999.

<sup>95</sup> *Ibidem*.

<sup>96</sup> *Reforma*, 10 de junio de 2000.

<sup>97</sup> *Reforma*, 9 de julio de 2000.

Gobernación, y la televisora, TV Azteca. Al iniciar transmisiones sin que esté completamente terminada para en cambio ser escrita y planeada parcialmente sobre la marcha, dando un margen de improvisación a los actores, *Todo por amor* se inscribe en un modelo de telenovela que se distingue claramente de otros géneros de ficción, así como de otros modelos o incluso subgéneros telenovelescos en que se privilegia la planificación.

## **2.2. El texto telenovelesco**

Pese a las diferencias en la producción y particularmente en el proceso de escritura, las diversas propuestas telenovelescas tienden a coincidir en la redundancia interepisódica e intraepisódica, así como en el manejo del suspenso.<sup>98</sup> Ambos aspectos forman parte de las convenciones con que se ha buscado resolver la comunicación con la audiencia ante ciertas condiciones: la serialidad del género, su extensión y su carácter de producción televisiva con fines comerciales.

### **2.2.1. Redundancia interepisódica e intraepisódica**

Surgida bajo el modelo de la *soap opera*, como se indicó en el capítulo anterior, la telenovela conservó varias de sus características, entre ellas lo que Allen (1985: 70-71) denominó una *redundancia interepisódica e intraepisódica*. En el primer caso, la reiteración que se hace de un capítulo a otro en referir un mismo hecho tiene como principal finalidad poner al corriente a los espectadores que se hayan perdido algún episodio o que no siguen la telenovela diariamente. Mediante ellas se mantiene presente una trama en desarrollo extendiéndola a lo largo de varios capítulos y posponiendo su desenlace, algo indispensable cuando la historia ha de desarrollarse a lo largo de varios meses y con emisiones diarias, como ocurre con el modelo actual de la telenovela. En el segundo caso, la referencia a un mismo hecho se hace en escenas distintas del mismo capítulo. Este tipo de repetición se lee sobre el trasfondo de lo que los televidentes saben acerca de los personajes, de manera que el intercambio invoca las relaciones que los interlocutores mantienen con toda la red de personajes en la telenovela. Desde el punto de vista de la historia, se manifiesta un potencial para el desarrollo de otras subtramas.

---

<sup>98</sup> Es una característica prototípica del género, si bien ello no excluye que no esté presente en todas. Recuérdese, por ejemplo, el caso de las telenovelas semanales, en las que probablemente el manejo era distinto (cf. 1.2.2).

Para Wheatley (2001) la redundancia intraepisódica tiene también una función narrativa en cuanto permite jerarquizar las diversas subtramas: escenas en que apenas se presenta un problema o una situación potencialmente problemática; escenas en las que se habla de un problema ya establecido pero sin que avance la acción, contribuyendo a hacerlo visible para el espectador; escenas en las que se comenta la subtrama más saliente en ese momento, preparando al televidente para la solución que buscará dársele al problema, y escenas en las que se ofrece una solución, que de recibir una evaluación positiva hace que dicha subtrama pase a un segundo plano permitiendo que otra ocupe el centro de atención en episodios subsiguientes.

Tales procedimientos con los que se narra, en los que los problemas son discutidos y se evalúan las posibles soluciones o las soluciones emprendidas en el pasado, hacen que la argumentación impregne el género (cf. 5.1), así como su recepción (cf. 2.3).

### **2.2.2. El suspenso**

Con emisiones diarias fragmentadas por las pausas comerciales, la convención adoptada para mantener la atención del espectador ha sido el uso del suspenso: antes de la pausa comercial, al final del capítulo y en la emisión del viernes se crea la expectativa en el televidente de que la trama alcanzará un punto climático. Ya que el modelo predominante en la actualidad corresponde a una periodicidad de lunes a viernes, es para el viernes que se reserva un suspenso mayor con el que enganchar al espectador para la siguiente semana. Tales convenciones le vienen heredadas más directamente de la radionovela, dado que como ya se indicó en el capítulo anterior quienes producían y escribían radionovelas se trasladaron luego a la televisión. La presencia de comerciales brinda otras ventajas al receptor: por un lado, le da una pausa en la que puede digerir lo visto, y por otro, cuando la recepción es efectuada en forma colectiva, abre un espacio en el que la audiencia puede conversar sobre el programa.<sup>99</sup>

Un procedimiento narrativo sobre el que se construye la trama y se busca crear un efecto de suspenso es la figura del secreto, por la que se genera una tensión entre lo que se oculta y lo que se da a conocer. Como bien observa Escudero Chauvel: “el secreto y su revelación son uno de los elementos más recurrentes que preceden a los cortes diarios o

---

<sup>99</sup> Me apoyo aquí en Allen (1985: 79-81); en el apartado 2.3 se trata en más detalle lo relativo a la recepción.

semanales, construyendo la fidelidad del espectador y su fidelidad al seguimiento serial” (1997: 79). Dependiendo del tipo de secreto, las escenas en cuestión pueden presentarse ya no como redundantes sino como aquellas que hacen progresar la historia. Escudero Chauvel distingue tres tipos de secreto:

- Interdiegético: los personajes se ocultan entre sí hechos relevantes para la trama, mientras que el espectador es omnisciente y es cómplice del autor.
- Intradiegético: corresponde a las confesiones, en que un personaje comunica abiertamente un hecho que se mantenía en secreto.
- Extradiegético: el espectador está en la ignorancia y no sabe si los personajes dicen o no la verdad, como ocurre igualmente con alguno de los personajes, para posteriormente darse una revelación (1997: 82-84).

Mientras las escenas en que se maneja este último tipo son útiles para crear la expectativa de un problema potencial, iniciando una subtrama, el primero contribuye a la redundancia a la que se ha hecho referencia y el segundo hace que avance la historia al llegar a un punto climático.

Por su parte, Klindworth reconoce la importancia del secreto (1995: 118-119, 123) y propone otras cuatro situaciones con las que suele crearse una indeterminación en la narrativa de modo que atrape al espectador a fin de que sintonice la señal después de la pausa comercial o entre capítulos:

- Sorpresa: una situación o encuentro inesperado entre los personajes.
- Inicio de un conflicto: una situación o un suceso que pueden originar un conflicto o tener consecuencias negativas, amenazantes para los protagonistas.
- Interrupción de un clímax: el personaje llega a una situación límite, sea por un ultimatum, accidente, difamación o un hecho sobrenatural.
- Inicio de una solución: los personajes están sobre la pista para descubrir un secreto o desenmascarar a los malos (1995: 124-127).

Como puede verse, la historia se va construyendo a partir de los cortes y cada uno de ellos crea expectativas específicas según el recurso empleado para crear suspenso (p. ej. ¿se descubrirá la verdad?, ¿se salvará el protagonista?, etcétera). A partir de ellos se enreda la trama, se crea un (nuevo) conflicto o se plantea una posible solución.

## 2.3. Recepción

Uno de los lugares comunes al referirse a la recepción de telenovelas es el recuento de casos documentados de “lecturas aberrantes” por las que ciertas audiencias han tratado la ficción como no-ficción. No obstante, los estudios en torno al género, que cobraron auge a partir de mediados de los 80s, dan una imagen bastante distinta de la recepción telenovelesca.<sup>100</sup>

De entrada, tales estudios han mostrado que la audiencia reconoce a la telenovela como un género de ficción y se toma distancia respecto a ella. Se juzga su verosimilitud y se critica la actuación, la puesta en escena, los temas, la calidad de la producción, etcétera. Sin embargo, una de las paradojas de la recepción telenovelesca es que mientras se considera que las telenovelas son irreales o abordan temas irreales también se opina que éstas ayudan a resolver problemas.<sup>101</sup> La solución dentro de tales estudios se ha orientado a los *usos* que se le dan a la telenovela, dirigiendo la atención a los distintos grupos sociales que conforman la audiencia. En este sentido la telenovela orienta a los espectadores respecto al comportamiento de otros grupos y les permite aprender sus normas (lo que incluye aquellas de carácter lingüístico). Aquellos de proveniencia rural, sea que acaben de migrar a la ciudad o todavía residan en el campo, se familiarizan con las costumbres citadinas (Alfaro 1988; Fuenzalida / Hermosilla 1989); los jóvenes se apropian de modas, prácticas, actitudes y se preparan para la vida sexual, sentimental y laboral (Fuenzalida / Hermosilla 1989; Padilla 2004; Uribe 1994); los de una clase social aprenden los comportamientos y modos de hablar de otras clases (Alfaro 1988; Padilla 2004), y para los receptores de una clase social baja, que por lo general no tienen acceso a otras fuentes de información como libros, periódicos, etc., la telenovela informa además sobre los problemas de actualidad (Padilla 2004). En palabras de Fuenzalida / Hermosilla, a la telenovela se le da un valor educativo porque ofrece “*modelos anticipatorios* para futuras conductas, conflictos y situaciones afectivas y laborales” (1989: 132).

La recepción colectiva de la telenovela al mediodía, en la tarde y especialmente en la noche, cuando toda la familia se reúne frente al televisor, permite que se converse a partir

---

<sup>100</sup> Para este apartado me baso en los estudios de Alfaro (1988), Covarrubias (1998), Fuenzalida / Hermosilla (1989), Llano (1992), Padilla (2004), Uribe (1994), todos ellos de carácter empírico, basados en entrevistas o en la observación etnográfica. Para una revisión crítica de los estudios latinoamericanos sobre recepción, cf. McAnany / La Pastina (1994); en alemán, Klindworth (1995) incluye un capítulo.

<sup>101</sup> Concretamente puede verse la encuesta reseñada por González (1988: 50-51).

del programa. Las familias hacen comentarios críticos de la telenovela, se habla de los artistas que salen en ella, se discute el comportamiento de los personajes y si las decisiones tomadas han sido las más acertadas o no, y a partir de ahí pueden pasar a la situación particular de la familia. Con ello, los televidentes relacionan lo visto con su experiencia personal y se compara con lo vivido o se comentan los problemas familiares. Asimismo, los temas abordados en la telenovela dan ocasión a que al interior de la familia se hable de “lo inconversable” (Alfaro 1988: 254). Hijos y padres tratan cuestiones de las que de otro modo no se hablaría por considerarlas tabú, como la sexualidad.

La crítica a los contenidos de la telenovela es más patente en las clases medias y altas, en las cuales se juzga el comportamiento de los personajes y se busca orientar a los hijos o conocer su opinión sobre tales temas. Sin embargo, en el estrato más alto, con acceso a una amplia oferta cultural, también se tiene la idea de que las telenovelas son propias de las clases sociales más bajas. Por su parte, para éstas últimas la televisión es la principal forma de entretenimiento y por lo general no tienen contacto con información proveniente de otros medios con la cual dar una interpretación subversiva a lo que se está viendo.

Otros comentarios en torno a la telenovela remiten al conocimiento particular sobre ella y sobre el género: se habla de lo ocurrido en capítulos previos poniendo al corriente a aquellos que no hayan seguido el programa día a día, se hipotetiza sobre lo que va a ocurrir, se compara con otras telenovelas similares o, de ser el caso, con versiones previas de la misma historia. En ello las clases bajas suelen mostrar una competencia más alta del género.

La conversación de la audiencia suele llevarse a cabo durante los comerciales, si bien en ocasiones se solapa con la telenovela y más raramente la televisión es un ruido de fondo al que se le presta atención esporádicamente mientras se está conversando.

Como se indicó en el capítulo anterior, la situación de recepción en el hogar facilita que la atención dada al televisor sea más bien de monitoreo. Ahora cabe precisar esa afirmación. Que la atención sea concentrada o de monitoreo se relaciona con varios factores:

- la hora del día: al mediodía y en la tarde tiende a verse en forma intermitente, para ser más continua en la noche

- el género: los hombres dedican toda su atención a la pantalla mientras que las mujeres realizan otras actividades simultáneamente
- la clase social: en las clases sociales baja y media la atención suele estar dividida entre la televisión y otras actividades (labores domésticas / estudios); en la clase alta, en cambio, se enfoca en la pantalla

Se da el caso de que la telenovela ni siquiera sea *vista* y sólo se le siga de oído para voltear cuando se aproxima algo “emocionante” —un momento climático o de mayor romanticismo— e interrumpir las labores del momento. Tales momentos se anticipan a partir de la música, el tono de voz o lo que se sabe del género y la trama particular de la telenovela en cuestión para determinar qué tipo de situación es potencialmente álgida (Llano 1992: 222-223).

En lo tocante a las clases sociales, éstas se diferencian también en el tipo de recepción: colectiva o individual. En la clase social baja, el televisor se ubica a la entrada en un espacio común en que se realizan otras actividades, de manera que la recepción suele ser colectiva pasado el mediodía, cuando hay ya otros miembros en el hogar además del ama de casa y se tienen visitas o acuden vecinos. En las clases media y alta, la situación de recepción puede ser individual, ya que se cuenta (especialmente en la clase más pudiente) con aparatos en las habitaciones, en cuyo caso la conversación en torno al programa se reduce a la que se da en situaciones distintas a la de recepción.

Tenemos pues que el carácter masivo de la comunicación televisiva se relaciona con una variedad de situaciones de recepción y de prácticas en torno al género, y la asimetría de la comunicación televisiva es compensada con la comunicación extra-televisiva en la que se negocia el sentido.

### **2.3.1. Marcos para la interpretación**

Además de la información que proporciona el propio mensaje televisivo, los receptores recurren al saber que poseen y les sirve de contexto o marco a fin de interpretar el programa. En 4.1 se definirá en un modo más preciso el papel de este tipo de información en la comunicación lingüística. Por ahora, interesa señalar los distintos tipos de saberes que emplea el receptor y le permiten dar sentido a la emisión.

Allen distinguía cinco tipos, a los que denominaba *códigos* y a los que se ha preferido llamar aquí, por el momento, *saberes*:

- *estilístico*: concierne, siguiendo a Allen, al estilo narrativo desde el punto de vista filmico, en el que en las *soaps* retoman diversos elementos de las reglas empleadas en el cine hollywoodense
- *génerico*: relativo a las convenciones del género, por las que un discurso se lee como perteneciente a él (narrativa serial, pausas por la aparición de cortes comerciales, etc.)
- *textual*: cada telenovela posee una historia y personajes propios, así como peculiaridades estilísticas, y los receptores que siguen el programa pueden expresar una valoración al respecto
- *intertextual*: la telenovela se ve en el marco de otros textos (películas, novelas, reportajes, etc.), de los cuales los productores también retoman elementos para elaborar la trama; asimismo, la telenovela se interpreta en el marco de discursos especializados en ella: columnas, entrevistas a los actores, programas de televisión, etc.
- *ideológico*: las creencias y suposiciones del televidente, por los que compara el texto telenovelesco con lo que a su juicio debería pasar, así como con sus experiencias, a partir de lo cual da sentido a los personajes y las situaciones presentadas (1985: 84-91).

La existencia de otros saberes explica que un receptor no familiarizado con una telenovela en particular ni con el género pueda todavía darle sentido a un episodio aun cuando no sea el mismo que le dará un receptor más competente. Los productores cuentan con ello y manejan una redundancia interepisódica para solventar los posibles huecos, ya que la audiencia de un programa no es siempre la misma. A los anteriores cabría añadir otro tipo de saberes. Dentro del relativo al género telenovelesco, cabría incluir el saber acerca de los subgéneros y de los distintos modelos en cada país. Otros más serían los relativos a lo lingüístico, de lo cual nos ocuparemos en el siguiente capítulo.



## 2.4. El circuito comunicativo en la telenovela

A modo de recapitulación, cabe definir en modo más preciso el rol de emisores y receptores en la comunicación televisiva de ficción. Para ello, resulta de utilidad la tradición ligada a los estudios de etnografía de la comunicación en cuyo marco se ha distinguido entre tipos de “hablantes” y “oyentes” según su estatus en el evento de habla (Hymes 1972; Goffman 1979; Bell 1984).

Bell distingue cuatro tipos de oyentes: el destinatario (*addressee*), interpelado por el hablante, que ha sido ratificado como participante en el evento de habla y se sabe que está ahí; el oyente formal (*auditor*), al que no se interpela, pero es todavía ratificado y conocido; el oyente casual (*overhearer*), al que no se dirige y no ha ratificado, pero se sabe de su presencia, y el oyente furtivo (*eavesdropper*), de cuya actividad de escucha no es consciente el hablante (1984: 159-160).

Ahora bien, para precisar el rol que se le asigna al receptor de telenovelas, es necesario tomar en cuenta el carácter ficticio del género, ya que ello produce un desdoblamiento de la comunicación en dos niveles: uno interno, en el que participan los personajes, y otro correspondiente a la situación externa, en el que se da la comunicación entre emisor y televidentes. El nivel interno invita a la audiencia, externa, a inmiscuirse en la ficción y jugar un rol, con lo que se producen los consabidos procesos de identificación.<sup>102</sup> En el nivel externo, por el que se reconoce el carácter ficticio de la telenovela, el emisor elabora el programa con miras a una audiencia-meta cuyos saberes son tomados en cuenta en la elaboración del discurso y en cuanto espectador se construye como un oyente formal. El resto de la audiencia son oyentes casuales o incluso furtivos (p. ej. si es una telenovela para adultos y hay niños en la audiencia).

Respecto a los tipos de hablantes, en el nivel interno, el personaje se presenta como un hablante pleno, es decir, como alguien que emite y formula su discurso con una intención propia (cf. Goffman 1979: 18). No obstante, en el nivel externo, es claro que los actores dan vida a un discurso que no les es propio. En la elaboración de este discurso intervienen, como hemos visto, numerosas personas (escritor, libretistas, editor literario, etc.), por lo que cabría hablar más bien de un emisor colectivo.

---

<sup>102</sup> Sobre este desdoblamiento en el discurso ficticio, cf. especialmente Warning (1983: 191ss.), también Kerbrat-Orecchioni (1984, 1996).

El distinto estatus de los oyentes tiene consecuencias no sólo en el modo en que se formula el discurso, sino también en el modo en el que se recibe. En la comunicación oral de carácter simétrico, los destinatarios además de escuchar al interlocutor han de producir señales de que se está prestando atención al discurso y preparar una respuesta en el momento preciso, mientras que los otros oyentes no están sometidos a tales tareas (cf. Clark 1997: 581-585). En principio, ello da una ventaja a la audiencia televisiva, pero sólo es efectiva cuando se le dedica una atención concentrada a un programa, mientras que la realización de otras actividades hace que los oyentes tengan que dividir nuevamente su atención.

En telenovelas como *Todo por amor*, con una audiencia mayoritaria en las clases media y alta, en las que como se ha visto suelen tenerse las condiciones para dedicarle toda la atención a la pantalla, el emisor explota tales ventajas:

Sin duda, esta telenovela exige más del espectador, una mayor participación, una mayor atención; desde el diálogo que es mucho más complejo, más profundo; las escenas son mucho más largas. Con lo que conseguimos que un público, muy distinto al telenoveler, se aficione a la telenovela y lo vea como un género nada despreciable ni menor (Angélica Aragón, *La Jornada*, 11 de mayo de 2000).

La “complejidad”, por lo que aquí toca, concierne menos el empleo de una lengua escrita, y más al hecho de que el espectador deba prestar atención al mensaje para entender la historia, es decir, se lleva al receptor a apoyarse en el modo en que está estructurado el mensaje, para lo que ha de recurrir a su saber acerca de los lenguajes empleados, descansando menos en un saber estereotípico, como puede ser la tipificación de personajes en sus acciones, gestos, etcétera.<sup>103</sup> La cuestión de las diferencias entre lengua hablada y lengua escrita será abordada con más detalle en el siguiente capítulo, en que se pasa a la perspectiva propiamente lingüística tras la revisión hecha hasta aquí sobre el género.

---

<sup>103</sup> En el repertorio telenovelesco se dan, por ejemplo, la protagonista, la segunda madre, el ama de llaves, etc., cf. Forero (2002: 111-122), así como Klindworth (1995: 132-138).

### 3. La oralidad desde el punto de vista lingüístico y la telenovela

La oralidad se ha considerado uno de los rasgos definitorios del género telenovelesco, tomada con frecuencia a partir de la presencia de la voz (Traversa 1997: 67), vinculada a la televisión como medio, o a partir de las características de la cultura oral y específicamente la narrativa oral (Fuenzalida 2000: 319-320). Cabe entonces definir desde un punto de vista lingüístico, qué se entiende por oralidad. Para ello se ha tomado la teoría de Koch / Oesterreicher, quienes desarrollan una perspectiva basada en la distinción entre el tipo de medio por el que se da la comunicación lingüística y el modo en que es concebido el discurso.

El capítulo se estructura del modo siguiente: en un primer momento se toma la distinción coseriana entre los niveles del lenguaje (3.1) y las dimensiones que conciernen a la variación en una lengua histórica (3.2). Enseguida se aborda el binomio oralidad / escrituralidad (3.3) y su relación con las tradiciones discursivas (3.4). Sobre esta base se pasa a la problemática de la telenovela en cuanto discurso de ficción y su relación con la oralidad espontánea (3.5). Finalmente, concluyendo el capítulo se ofrece una caracterización de la telenovela resaltando la no uniformidad de la lengua empleada en ella (3.6).

#### 3.1. Los tres niveles del lenguaje

Coseriu distinguía tres niveles del lenguaje: el *universal*, el *histórico* y el *individual*, a cada uno de los cuales corresponden distintos tipos de saberes: elocutivo, idiomático y expresivo, respectivamente.<sup>104</sup> En toda manifestación de lo lingüístico se ven involucrados estos tres niveles, y lo lingüístico puede ser abordado desde cualquiera de ellos:

- el nivel *universal*: relativo al hablar como actividad humana, sin importar la lengua de que se trate. En él intervienen capacidades humanas y principios cognitivos de carácter general, por los que entre otras cosas se explota un saber extra-lingüístico poniéndolo en relación con los saberes idiomático y expresivo.

---

<sup>104</sup> Cf. Coseriu (1977a y b; 1981; <sup>2</sup>1987a), Oesterreicher (1988).

- el nivel *histórico*: relativo a las lenguas, ya que es en el marco de una comunidad históricamente determinada que se realiza el lenguaje. Las lenguas son “técnicas” del hablar motivadas históricamente y sus portadores (sujetos históricos) se identifican y son identificados como pertenecientes a una comunidad idiomática. En él se incluyen las normas y variedades de una lengua.
- el nivel *individual*: corresponde al discurso, en el que un sujeto concreto, situado en un aquí y ahora, se dirige a otro con una intención comunicativa específica. En este nivel el individuo actualiza tanto su saber elocutivo e idiomático como expresivo. Su discurso no necesariamente se inscribe en el marco de *una* lengua histórica, ya que puede recurrir a lenguas diversas. Tampoco ha de ser siempre coherente (nivel universal) y correcto (nivel histórico), pues a fin de alcanzar ciertos efectos expresivos el hablante está en libertad de violar reglas que de otro modo aplicarían; lo que importa en este caso es que su discurso sea aceptable con respecto a la situación comunicativa de que se trate.

De los niveles universal e histórico nos ocuparemos todavía. En cuanto al nivel individual, baste decir que precisamente porque no todo discurso se ajusta a reglas de coherencia, cohesión y otros criterios propuestos, Oesterreicher define el discurso como “an ein Individuum gebundene, konkrete Realisierung von Sprache im situativen Kontext” (1988: 359), definición que aquí se mantiene.<sup>105</sup>

### 3.2. Dimensiones de la variación lingüística

El nivel histórico, se dijo, incluye las distintas variedades de una lengua. Una variedad es, siguiendo a Koch, “die Sprachform, die von einer bestimmten Gruppe oder in bestimmten Situationen innerhalb einer Sprachgemeinschaft verwendet wird” (1988: 328). Más que subsistemas, las distintas variedades muestran distintos grados de coincidencia y dependen del marco más completo que ofrece la lengua (*ibid.*: 330-331; también Gauger 1976: 30).<sup>106</sup>

---

<sup>105</sup> No hago distinción entre *texto* y *discurso*, aunque en este trabajo se da preferencia al segundo, salvo cuando pueda prestarse a confusión, en cuyo caso también se emplea el término *discurso lingüístico* (distinguiéndolo de la comunicación mediante otro tipo de signos y sus realizaciones).

<sup>106</sup> La excepción, considerada por ambos autores, son los dialectos primarios o puros.

En contraste con la diversidad de lenguas, externa a las mismas, las variedades remiten a la variación y diferenciación *internas* a una lengua histórica (Oesterreicher 1988: 373).

Coseriu (1981a: 12; <sup>2</sup>1981b: 118) distinguía tres tipos de diferenciación interna, que serían retomadas por numerosos autores:

- *diatópica*: relativa a diferencias en el espacio geográfico, correspondiente a los *dialectos* (p. ej. español yucateco)
- *diastrática*: relativa a diferencias entre estratos y grupos sociales, correspondiente a los *niveles de lengua* o *sociolectos* (p. ej. español popular)<sup>107</sup>
- *diafásica*: relativa a diferencias según las situaciones comunicativas, correspondiente a los *estilos de lengua* (p. ej. español coloquial).

Estos tipos conforman tres dimensiones de la variación lingüística, a las que Koch / Oesterreicher añaden una cuarta: la relacionada con la *inmediatez* y *distancia comunicativas*. Las cuatro constituyen el espacio variacional de una lengua (Koch / Oesterreicher 1985: 16; 2007: 36-39).

### 3.3. Inmediatez y distancia comunicativas

Es sabido que el binomio oral / escrito resulta insuficiente para dar cuenta de las diferencias entre, por ejemplo, una conversación espontánea, una conferencia y un chat. Para dar cuenta de ello, Söll (<sup>3</sup>1985: 19-20) proponía distinguir entre el medio empleado, fónico o gráfico, y la concepción con la que se producía el mensaje, para una comunicación oral o escrita. La idea es retomada y elaborada por Koch / Oesterreicher (1985, 2001, 2007) quienes vinculan la oralidad y la escrituralidad en un sentido concepcional con condiciones comunicativas que dan pie a estrategias de verbalización de carácter universal. Mientras la oposición medial entre fónico y gráfico es de carácter binario, la que se da entre oralidad y escrituralidad forma más bien un continuo. A la oralidad en este sentido concepcional la denominan *inmediatez comunicativa*;<sup>108</sup> a la escrituralidad, *distancia comunicativa*. Tales términos provienen de la constatación de una inmediatez o distancia en tres ejes: social, según la relación entre hablante y oyente; referencial, según si se hace referencia a la situación de habla; física, según qué tanto coincidan espacio-temporalmente las situaciones

---

<sup>107</sup> Incluyo aquí los sociolectos como han hecho otros autores.

<sup>108</sup> Sigo la traducción propuesta por Koch / Oesterreicher para el término alemán *Nähe* (inmediatez), sin embargo, en algunos casos cabría traducir por *cercanía*.

de habla y recepción (Koch 1986: 117). Las condiciones correspondientes a cada polo pueden verse en el siguiente cuadro:

**Cuadro 1**

**Condiciones comunicativas de los polos de la inmediatez y distancia comunicativas**

INMEDIATEZ COMUNICATIVA	DISTANCIA COMUNICATIVA
<ul style="list-style-type: none"> <li>• carácter privado</li> <li>• familiaridad entre hablante y oyente</li> <li>• fuerte emocionalidad</li> <li>• anclaje en la situación y acción comunicativas</li> <li>• posible referencialización desde el aquí y ahora del hablante</li> <li>• inmediatez física de hablante y oyente (comunicación cara a cara)</li> <li>• fuerte cooperación de hablante y oyente</li> <li>• alto grado de dialogicidad (libertad en el cambio de hablante)</li> <li>• espontaneidad</li> <li>• libertad temática</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• carácter público</li> <li>• desconocimiento entre hablante y oyente</li> <li>• ninguna emocionalidad</li> <li>• independencia de la situación y acción comunicativas</li> <li>• imposible referencialización desde el aquí y ahora del hablante</li> <li>• distancia física entre hablante y oyente</li> <li>• débil cooperación entre hablante y oyente</li> <li>• monologicidad (no hay cambio de hablante)</li> <li>• máxima reflexividad</li> <li>• fijación temática</li> </ul>

Fuente: Koch / Oesterreicher (1985: 21; 2007: 29, 34).

Las diversas condiciones comunicativas de la inmediatez y la distancia producen que los hablantes recurran a distintas estrategias de verbalización. De los aspectos con los que se vinculan tales estrategias, interesa destacar dos: el modo distinto en que se explota información proveniente de diversos entornos y el grado de planificación.

En un trabajo publicado originalmente en los 50s, Coseriu subrayaba la existencia de diversos tipos de entornos que servían de fondo y permitían darle sentido al discurso (1955-56/<sup>3</sup>1973a). Koch / Oesterreicher los organizan en seis clases:

- situacional: entidades perceptibles en la situación de comunicación
- cognitivo individual: vivencias comunes, conocimiento acerca del interlocutor
- cognitivo general: conocimientos socioculturales o universales
- comunicativo lingüístico: enunciados producidos en el mismo discurso (cotexto)
- comunicativo paralingüístico: entonación, rapidez de habla, etc.
- comunicativo no lingüístico: gestos, mímica, etc. (2007: 31).

Estos autores emplean el término de "contexto"; no obstante, en este trabajo se ha optado por hacer una distinción entre *entorno* y *contexto*. En el primer caso, nos estaremos

refiriendo al saber que posee un hablante en una situación dada y al que puede recurrir potencialmente; en el segundo, nos referiremos al saber que el hablante emplea al comunicarse en una situación dada, esto es, el saber con el que –valga la redundancia– *contextualiza* el discurso (cf. cap. 4).

La clase de entorno que los hablantes pueden explotar varía según las condiciones comunicativas. En el polo de la distancia los hablantes no pueden apoyarse en su entorno situacional, y pueden recurrir en menor medida a los entornos individual y comunicativo no lingüístico, por lo que ello ha de ser compensado mediante el recurso al entorno comunicativo lingüístico; por el contrario, en la comunicación ubicada en el polo de la inmediatez, los hablantes tienen la posibilidad de hacer manifiesta cierta información por otras vías y pueden apoyarse mayormente en los entornos situacional e individual, por lo que no se requiere de una amplia elaboración del entorno comunicativo lingüístico (1985: 22-23; 2007: 32; cf. también Ochs 1979: 62-68).<sup>109</sup>

En el caso concreto de la telenovela, cabe recordar que el televidente posee diversos saberes más o menos específicos que participan del entorno general en el que ocurre la comunicación. Así, retomando la propuesta de Allen (1985) que ya hemos visto (cf. cap. 2), en los entornos cognitivo individual y genérico entrarían saberes relativos al estilo narrativo, las convenciones del género telenovelesco, otros textos relacionados, creencias, suposiciones, etc., a ellos se sumarían los distintos entornos comunicativos que conforman el texto telenovelesco en cuestión. En el nivel externo de la comunicación, en el que se sitúan emisor colectivo y televidente, el entorno situacional juega un rol importante en la recepción de la telenovela, lo que la distingue de otros géneros de ficción (cf. 2.3).

Respecto al grado de planificación, ésta es mayor en la distancia comunicativa. En ella se da una mayor densidad de información, una verbalización compacta, con un alto grado de integración y complejidad, así como una mayor elaboración de las unidades lingüísticas (Koch / Oesterreicher 1985: 22-23; 2007: 33). Lo anterior no es posible en la inmediatez comunicativa, en la que los hablantes están sujetos a un tiempo limitado para planificar su discurso; lo que pueden anticipar de lo que dirá el interlocutor y sus reacciones es también limitado, y han de llevar a cabo otras tareas como monitorear el discurso del

---

<sup>109</sup> En cuanto al paralingüístico, dada la afinidad entre la distancia comunicativa y el medio gráfico, habría que considerar que si bien en ella los hablantes no pueden recurrir a rasgos como la entonación, cuentan con otro tipo de señales gráficas (signos de puntuación, tipo de letra, distribución en párrafos, etcétera).

interlocutor para determinar en qué momento pueden tomar la palabra (cf. Ochs 1979: 56-58, 75-77).

Estos dos aspectos serán retomados más adelante al abordar la argumentación telenovelesca. Por ahora interesa presentar algunos rasgos que adquiere el discurso surgido en la inmediatez comunicativa y su relación con otras dimensiones lingüísticas a fin de precisar el concepto de oralidad.

### 3.3.1. Características universales de la inmediatez comunicativa

La comunicación inmediata posee una serie de características universales con las que se responde a las condiciones comunicativas arriba indicadas. Koch / Oesterreicher clasifican los distintos fenómenos en cuatro ámbitos: pragmático textual, sintáctico, semántico y fónico (2007: cap. 4, cf. también Koch 1986; Söll <sup>3</sup>1985).

En el ámbito pragmático textual aparecen:

- marcadores para organizar el discurso (p. ej. *en primer lugar, además, entonces, en fin*), tomar o ceder el turno (p. ej. *oye, ¿eh?, ¿no?*) y establecer el contacto con el oyente (p. ej. *fíjate, ¿sabes?*), quien a su vez emplea señales de escucha o atención (p. ej. *mmhm, claro*)
- fenómenos de hesitación: pausas, pausas rellenas, alargamientos, repeticiones, reinicios
- mecanismos de reformulación: interrupciones, reformuladores (p. ej. *vamos, o sea*)
- señales de vaguedad con las que se indican problemas en la formulación (p. ej. *no sé, o así*)
- interjecciones y onomatopeyas con las que se exteriorizan emociones respecto al interlocutor o el objeto de la comunicación

Asimismo, la escasa planificación en la inmediatez comunicativa afecta la coherencia del discurso, en el que se presentan interrupciones, saltos, contradicciones e inconsistencias, que, sin embargo, son compensados mediante el apoyo en los distintos entornos.<sup>110</sup>

---

<sup>110</sup> Este aspecto será tratado en más detalle en el capítulo siguiente, con base en la teoría de la relevancia (cf. 4.1).



Por su parte, en el ámbito sintáctico se dan:

- faltas de concordancia y anacolutos
- elipsis y expresiones holofrásticas
- focos (remas) aislados<sup>111</sup>
- agregación sintáctica que se refleja en la no integración de tópicos, el uso de dislocaciones, así como una frecuencia extrema de la parataxis
- el empleo de *que* como conjunción ómnibus.

A su vez, en el ámbito semántico los discursos inmediatos se caracterizan por:

- una escasa variación en los lexemas empleados, observándose iteraciones léxicas
- escasa diferenciación paradigmática, recurriendo a palabras ómnibus
- mayor expresividad, mediante el empleo de elementos deícticos, disfemismos, diminutivos, aumentativos, peyorativos y procedimientos como la metonimia, metáfora, hipérbole y tautología.

Finalmente, en el ámbito fónico se da una mayor velocidad del habla, lo que ocasiona una pérdida de distintividad, caída de consonantes intervocálicas, desaparición de sílabas completas.

Todas estas características, según postulan estos autores, se dan de manera universal, si bien dependiendo de la(s) lengua(s) en cuestión pueden impregnar el discurso en forma variable. Ahora pasemos a la relación que guardan con las lenguas propiamente hablando.

### **3.3.2. Relación con las dimensiones diatópica, diastrática y diafásica**

La lengua de la inmediatez y de la distancia se desdobra en una dimensión universal y otra histórica. Las características arriba señaladas corresponden a la dimensión universal. Ahora toca ver su relación con las dimensiones histórico-idiomáticas. Retomando a Coseriu, Koch / Oesterreicher (2001: 605-607; 2007: 37-40) señalan que las distintas dimensiones no son

---

<sup>111</sup> Koch / Oesterreicher parten de la tradición de la Escuela de Praga, de la que se derivan otras aproximaciones a la estructura de la información, y mantienen los términos de *tema / rema*. En esta escuela se presta más atención al orden de palabras por el que los elementos de la oración se distribuyen, sea que se conciba en términos de importancia comunicativa, información conocida / nueva, o punto de partida del enunciado y lo que se informa al respecto (cf. p. ej. Firbas 1974). El enfoque adoptado en este trabajo para tratar lo relativo a la estructura de la información es el desarrollado por Lambrecht (1996 / 1994), quien emplea los términos de foco, tópico, presuposición (cf. 5.2).

independientes entre sí, produciéndose entre ellas una *cadena variacional*: un elemento con una fuerte marca diatópica puede tener también una marca diastráticamente baja, y de ahí puede emplearse como diafásicamente bajo (vulgar, familiar, coloquial); a su vez un elemento con una débil marca diatópica puede tener una marca diastráticamente alta y emplearse como diafásicamente alto (elevado, literario). El mismo fenómeno pasa al continuo entre la lengua inmediata y la lengua distante. Los elementos marcados como diafásicamente bajos se consideran más propios de la oralidad, lo que produce también un desplazamiento en el que un hecho lingüístico marcado como familiar en el discurso inmediato es tomado por vulgar en el discurso distante. En suma, la lengua inmediata, en sentido amplio, incluye el espectro compuesto por lo marcado como propio de estilos y niveles bajos, así como fuertemente dialectal; en sentido estricto, se limita a los fenómenos universales y a aquellos específicamente marcados como inmediatos en el espacio variacional de la lengua.<sup>112</sup>

Antes de tratar lo tocante a la oralidad en el marco de la ficción, interesa abordar un último aspecto: el relativo a las tradiciones discursivas y su relación con el continuo de la inmediatez y distancia comunicativas.

### 3.4. Tradiciones discursivas<sup>113</sup>

En el capítulo 1 se abordó la telenovela como un género comunicativo y, más específicamente, televisivo. La significación en ella se da mediante el empleo de recursos semióticos diversos: encuadre de cámara, montaje de tomas, música, gestos, etc., y por supuesto, signos lingüísticos. Los géneros en los que interviene la lengua entran dentro de lo que Koch / Oesterreicher denominan *tradiciones discursivas*, las cuales son definidas como: “normative, die Diskursproduktion und Diskursrezeption steuernde, konventionalisierte Muster der sprachlichen Sinnvermittlung” (Oesterreicher 1997: 20).<sup>114</sup>

---

<sup>112</sup> Dado que en español la dimensión histórica de la inmediatez-distancia tiene un rol sumamente limitado (cf. 2001: 607; 2007: 252-257), se ha dejado al margen.

<sup>113</sup> Para este apartado, cf. en especial Koch (1997) y Oesterreicher (1997); también Koch / Oesterreicher (2001: 588, 601-604), Oesterreicher (1998).

<sup>114</sup> Para estos autores el término no se limita a los géneros, sino que también abarca estilos –p. ej. manierismo, naturalismo, etcétera– (cf. Koch 1997: 45, 51-52; Koch / Oesterreicher 2001: 588); aquí me limito a emplearlo en relación con los primeros.

A fin de indicar el sitio que guardan las tradiciones discursivas en relación con la lengua, Koch / Oesterreicher retoman la distinción coseriana de los tres niveles del lenguaje: universal, histórico e individual y ubican las tradiciones discursivas en el nivel histórico junto a las lenguas. Las tradiciones discursivas no necesariamente se hallan circunscritas a una lengua específica; por el contrario, pueden (y suelen) ser compartidas por diversas comunidades lingüísticas, ya que son de tipo *cultural*. Si bien desempeñan un rol importante en el desarrollo de una lengua (en cuanto pueden requerir estructuras lingüísticas inexistentes en ella)<sup>115</sup> y ciertos elementos lingüísticos pueden ir asociados a determinadas tradiciones discursivas, éstas no forman parte del sistema lingüístico. En segundo lugar, lo que dicha tripartición de niveles nos dice es que en la producción de un discurso concreto (nivel individual), el hablante aplica reglas del hablar (nivel universal), de la lengua histórica de que se trate y de la tradición discursiva en cuestión (nivel histórico).

Las reglas de la tradición discursiva pueden concernir al nivel fónico, léxico o sintáctico, y no sólo al del discurso. Seleccionan ciertas variantes lingüísticas, pero también usos específicos (p. ej. metafóricos) que no están codificados en el sistema de la lengua e incluso cuestiones no relacionadas con ella (p. ej. tipo de personajes o de trama en un texto narrativo). Puesto que sus portadores son grupos culturales, responden a las necesidades peculiares de cada uno en la producción de discursos.

### **3.4.1. Tradiciones discursivas en el continuo inmediatez-distancia**

Para Koch / Oesterreicher, las tradiciones discursivas poseen un perfil concepcional propio por el que se sitúan en un punto del continuo entre la inmediatez y distancia comunicativas. Traen consigo ciertos requerimientos en cuanto al uso de los distintos tipos de entornos, el grado de formalidad y de explicitud, etc.; se han establecido históricamente en ciertas condiciones comunicativas, y presentan una selección de formas de expresión y variedades lingüísticas. Desde esta perspectiva, las tradiciones discursivas pueden definirse como:

konventionalisierte Kristallisationskerne von bestimmten Parameterwerten der [...] Kommunikationsbedingungen und mehr oder minder strikt vorgeprägten Versprachlichungsanforderungen einerseits sowie von bestimmten gesellschaftlich

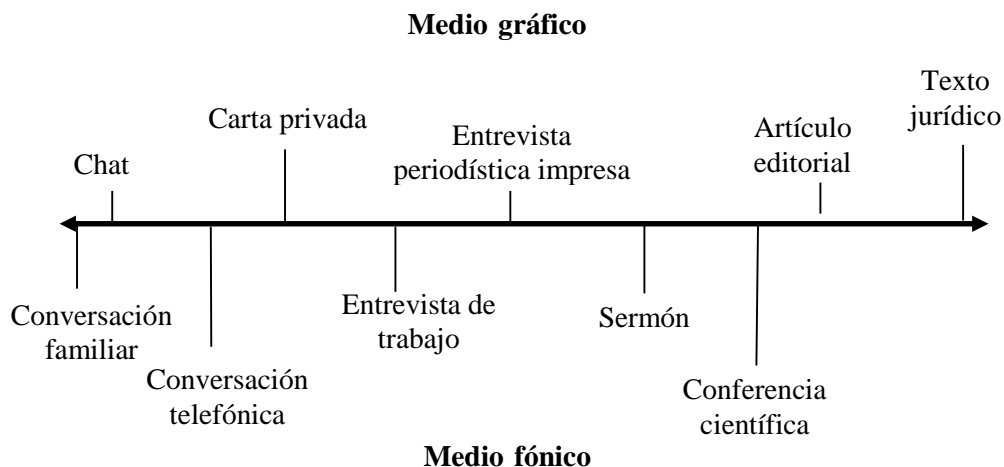
---

<sup>115</sup> Cf. Oesterreicher (1998); para una revisión de dicho desarrollo histórico en los casos del español, francés e italiano, cf. Koch / Oesterreicher (2007: cap. 5).

determinierten inhaltlich-thematischen Wissenskomplexen andererseits (Oesterreicher 1997: 25).

Así, la conversación familiar, como tradición discursiva, se ubica en el polo más cercano a la inmediatez (cf. Figura 1), mientras que la entrevista periodística se sitúa en un punto intermedio de ese continuo, y un texto jurídico se encontraría en el extremo de la distancia comunicativa:

**Figura 1**  
**Tradiciones discursivas en el continuo de la inmediatez y distancia comunicativas**



Fuente: adaptado de Koch / Oesterreicher (2007: 34-35)

### 3.4.2. La telenovela como tradición discursiva

A estas alturas el paralelismo entre las tradiciones discursivas y los géneros comunicativos definidos en el capítulo 1 es claro. Para las tradiciones discursivas vale lo que hemos dicho para los géneros (su prototipicalidad, historicidad, etc.), siempre y cuando tengamos en mente que en ellas el acento recae sobre lo lingüístico. Algunos géneros comunicativos pueden concebirse sin más como tradiciones discursivas (p. ej. los literarios), en otros hay que tener en cuenta que la transmisión de sentido se da en un grado no despreciable por otros sistemas de signos (p. ej. la telenovela) y en otros más puede que ni siquiera intervenga la lengua o tenga un papel sumamente marginal (p. ej. el cine de atracciones). Así pues, hablar de la telenovela como una tradición discursiva es en cuanto de entre los

diversos sistemas semióticos empleados en ella, el interés se centra en el lingüístico y la tradición vinculada a su uso. En lo que sigue, reservamos el término tradición discursiva para referirnos específicamente a las reglas discursivas empleadas en la telenovela que conciernen a la lengua. Para otros aspectos seguiremos refiriéndonos a la telenovela como un género.

### **3.5. La oralidad escenificada y el género telenovelesco**

Dado que la oralidad en sentido concepcional depende en gran parte de las condiciones en las que se da la comunicación, cabe preguntarse en qué medida puede hablarse de *oralidad* en la telenovela. En un trabajo centrado en la ficción literaria, Goetsch (1985) subrayaba la principal diferencia entre los diálogos de la narrativa escrita y la inmediatez comunicativa: su fijación y planeación previa. Para crear una ilusión de oralidad se requiere de signos adicionales más allá de la indicación de que se trata de un diálogo, lo cual depende también de la estética que se persiga, o el papel de la censura, entre otros factores externos a la obra. De ahí que sea más preciso hablar de una *oralidad fingida* o de una *mímesis de la oralidad*, en el entendido de que ésta puede variar considerablemente de una obra a otra.

La representación que se hace de un dialecto, por ejemplo, no es sólo mimética o por el contrario artificial, sino que el escritor ha de seleccionar algunos rasgos, así como acentuar y simplificar otros en servicio de la inteligibilidad (*ibid.*: 212). Dicha tarea es también facilitada por el hecho de que tanto para la narrativa como para el teatro ha habido en distintas comunidades lingüísticas repertorios convencionales para representar ciertos dialectos y sociolectos (*ibid.*: 212-213; Oesterreicher 1996: 331). Sin embargo, la mímesis de la oralidad, mediante la inclusión de elementos marcados dialectal o diastráticamente, ha servido diversas funciones dentro de la ficción: producir efectos de comicidad, simbolizar la vida íntima, dar vivacidad al relato, etc. (Goetsch 1985: 215-216).

Específicamente sobre el diálogo teatral, Kerbrat-Orecchioni ha hecho observaciones similares: se acentúan aspectos que ocurren más bien de manera excepcional en la conversación espontánea y se simplifican otros (cf. 1996: 47-48). Tomando como punto de partida diversas obras teatrales, esta autora encuentra numerosas diferencias con respecto a la conversación espontánea:

- Manejo de la información: al inicio de la obra se requiere informar al público sobre la situación de los personajes, por lo que se incluyen personajes que ignoran lo ocurrido, se recurre a presuposiciones o se retoma lo que en la ficción se supone que se ha dicho previamente (p. ej. mediante preguntas).
- El monólogo: procedimiento empleado a fin de que el personaje revele sus pensamientos o comunique algún secreto; en otros casos puede recurrirse a la figura del confidente o apartes.
- Diálogos o triálogos: los intercambios suelen darse entre dos o tres personajes; los polílogos constituyen una sucesión de intercambios duales.
- Construcción del turno: tienden a evitarse fenómenos de hesitación, y si bien algunos pueden ser breves, produciendo un efecto de vivacidad, los turnos suelen ser extensos.
- Sucesión de turnos: se evitan los silencios y cuando aparecen están cargados de sentido; asimismo, solapamientos, interrupciones o señales de escucha son menos frecuentes.
- Organización de la conversación: secuencias de apertura y cierre son poco frecuentes o muy breves (1984: 51-56; 1996: 34-45).

Tales aspectos también forman parte de la tradición discursiva de la telenovela, la cual –como se ha visto en el capítulo 1– ha recibido el influjo del teatro en modos diversos. Dentro de la tradición también se producen desviaciones. En *Todo por amor*, dada su estética realista, se renuncia, por ejemplo, al empleo de monólogos o de la voz en *off*, recurso con el que a veces se sustituye el monólogo para comunicar a los televidentes los “pensamientos” del personaje.

En cuanto la telenovela no es ya un texto escrito sino una representación actuada, cabe hablar de *oralidad escenificada*. En ella se añade la intervención de los actores, quienes pueden compensar algunos aspectos no registrados en el libreto en cuestión, como es el caso de los fenómenos de hesitación. En el siguiente apartado se retoman algunos aspectos enlistados arriba a fin de dar una caracterización general de *Todo por amor*.

### 3.6. Caracterización general de la lengua hablada en la telenovela

Uno de los falsos problemas en el estudio de las telenovelas son las evaluaciones contradictorias en cuanto a la lengua empleada en ellas. Por un lado, Llorente Pinto señala que en la telenovela mexicana se representan diferencias diastráticas en la entonación y en el léxico con lo que se contribuye a difundir las diferentes variedades del español (2000: 236-239); por otro, Ávila considera que las telenovelas mexicanas no reflejan las distintas variedades y se tiende, en cambio, a emplear un español “internacional” (2003: 68, 72-73). Independientemente de las diferencias metodológicas entre ambos trabajos,<sup>116</sup> la cuestión es que, como ya se ha señalado, la mimesis de la oralidad no se da de manera uniforme. Intervienen la estética o el modelo del género con el que se produce una telenovela en particular; la selección y simplificación que lleva a cabo el emisor; así como los distintos momentos dentro de una misma telenovela, ya sea por la aparición en determinados capítulos de algunos personajes y no otros dependiendo de las subtramas del momento, por los cambios en la producción (p. ej. más planeada al haber sido grabada previo al estreno vs. con más apresuramiento si la telenovela ya está al aire) o por las funciones que se le dé a los cambios de estilo según los momentos dramáticos representados. Así, en Televisa, por ejemplo, a veces se emplea un modelo con tintes costumbristas que coincide por momentos con la descripción de Cisneros Estupiñán para el modelo colombiano:

[...] la telenovela colombiana busca ser comprensible para la mayoría, por lo cual crea modelos y estereotipos identificables de los respectivos estratos sociales a los que pertenece el personaje. Por ejemplo, para diferenciar los estratos sociales casi se exageran los acentos, se rebuscan expresiones y muletillas. Se estandariza un lenguaje para un estrato y para una región. Usualmente, un personaje de estrato alto de una telenovela habla poco y es conciso mientras que uno de estrato bajo usa con mucha frecuencia muletillas, paráfrasis y repeticiones, hasta concretar la idea o la conclusión, y otras veces es muy escueto al hablar. La empleada doméstica tiene características muy marcadas de habla rural y siempre es humilde ante los gritos y los regaños de sus patronos (2003: 132).

En lo tocante a *Todo por amor*, a fin de caracterizar someramente la lengua empleada, se abordarán dos aspectos: la variación en un nivel extra-diegético, que no se produce intencionalmente como parte de la ficción, y al nivel interno a la ficción, la variación relacionada con el habla juvenil, en dos momentos de la telenovela.

---

<sup>116</sup> El trabajo de Llorente Pinto es de tipo cualitativo, para lo que se le dio seguimiento a una telenovela mexicana durante varias semanas; el de Ávila es de tipo estadístico, para lo que se tomaron como muestra los capítulos de dos telenovelas durante una semana.

### 3.6.1. Variación por la presencia de actores extranjeros

Como se recordará, en la telenovela es común que se contrate a actores extranjeros con miras a colocar la telenovela en el mercado externo. Es posible que el actor interprete un personaje también extranjero, pero en la mayoría de los casos han de interpretar un personaje mexicano, por lo que son obligados a tomar clases de dicción, a fin de “corregir” su “acento” (cf. p. ej. *El Universal*, 20 de agosto de 2007). Ello trae consigo que, según la capacidad del actor en adquirir un segundo dialecto y el tiempo que lleve en México, algunos logren dominar la pronunciación mexicana, mientras que otros no lo consigan por completo y entonces puede inventarse una excusa al interior de la trama para justificarlo. De no ser así, se produce una variación en la telenovela externa a la ficción y que no es significativa para la historia.

El que los actores extranjeros tengan que hablar “mexicano” se relaciona con el prestigio del que, para la industria, goza el español mexicano y que en parte alcanzó gracias a la exportación de programas televisivos a Centro y Sudamérica desde mediados de los 60s, mientras que las pronunciaciones castellana, argentina y chilena enfrentan un mayor rechazo en otros países latinoamericanos (cf. Wilkinson 2003; Mato 1999).<sup>117</sup> En Argentina, a fin de exportar la telenovela a otros países de habla hispana, se llegó a buscar un español “neutro” en las co-producciones: se eliminaron el *vos* y modismos como *che*, además de la entonación de ciertas regiones, lo que llevó a hablar de una *telenovela transnacional* (Mazziotti 1994: 314). A su vez, en Miami, donde se busca llegar a una comunidad multinacional y basarse en una identidad “hispana”, se ha optado por dos estrategias en lo tocante a la lengua: se busca un “acento neutro” (cf. Wilkinson 2003), o bien, se contrata un elenco multinacional, incluyendo varias pronunciaciones, lo cual no deja de ocasionar críticas al percibirse como una incongruencia en el mundo diegético (cf. Mato 1999, 2005). Para países como México, pesan también razones de tipo económico que llevan a evitar el empleo de un “español neutro”: la mayor parte de los ingresos de las televisoras provienen del mercado interno, por la venta de publicidad, mientras que los ingresos que perciben por la exportación son más bien un añadido; a su vez, para colocarlas en el mercado externo los posibles compradores suelen prestar atención al éxito que

---

<sup>117</sup> Wilkinson y Mato se basan en entrevistas a ejecutivos, quienes consideran que es más difícil colocar productos con tales “acentos”.



tuvieron en el país de origen (Mato 1999; 2005). En consecuencia, la solución adoptada en México ha sido contratar actores extranjeros y continuar empleando el español mexicano.

En el caso de *Todo por amor*, se dio la participación de dos actores extranjeros: Margarita Gralia, originaria de Buenos Aires y ya con más de 15 años en México para cuando se realizó esta telenovela, y Gian Piero Díaz, originario de Lima y con unos cuantos meses en México previo al inicio de las grabaciones. En el habla de ambos se encuentran rasgos fonológicos de sus variedades de origen.<sup>118</sup> En el caso del peruano se dan numerosos casos de debilitamiento de / s / en posición implosiva, sea que se elida, sea breve o se relaje; casos de relajamiento de / x / intervocálica y velarización de / n / final, todos ellos fenómenos característicos del habla en Lima (cf. Caravedo 1990; Escobar 1978; Lipski <sup>5</sup>2007), pero que no pertenecen a los dialectos en el centro de México ni al estándar y aparecen más bien en los dialectos de la costa y algunas zonas en el norte/sur del país (cf. Moreno de Alba 1994). En el caso de la argentina, quien tenía más años radicando en México, ocasionalmente se presenta aspiración de / s / y / ks /, rehilamiento de / y /, así como enunciados con entonación porteña (cf. Lipski <sup>5</sup>2007; Malmberg 1950; Sosa 1999), los cuales tampoco pertenecen al dialecto de la Ciudad de México (cf. Moreno de Alba 1994). Este tipo de variación no es intencional y corresponde al nivel externo de la comunicación ficticia, en el que los actores participan como emisores.

### 3.6.2. Variación de los personajes

En una telenovela como *Todo por amor*, que transcurre en la Ciudad de México, con personajes locales de clase media y alta, y una estética realista, la variación está relativamente circunscrita: concierne a la diversas situaciones y a grupos específicos más que a clases sociales, a diferencia de lo que ocurre en telenovelas de Televisa en las que se ha buscado representar a las clases baja y alta. A fin de mostrar la variación lingüística relacionada con la inmediatez en sentido amplio, se presenta un fragmento de una escena correspondiente a una conversación entre dos amigos jóvenes. De ella interesan tanto la

---

<sup>118</sup> Esto con base en las escenas de ambos en el corpus; en el caso de Margarita Gralia, quien en el corpus de escenas transcritas sólo aparece en una escena que es, además, extremadamente emotiva, se tomaron otras dos al azar para verificar si se repetían marcas de la variedad porteña en ellas. Las observaciones aquí hechas fueron verificadas por otras dos personas que escucharon las grabaciones.

escenificación de la inmediatez en sentido estricto como la mimesis que se hace del sociolecto juvenil<sup>119</sup> y las peculiaridades de la telenovela:

- [1] Sergio y Camilo hablan sentados en un café. Camilo le ha contado que el jefe de la mafia le pidió que le disparara a alguien para hacerle una prueba, pero la pistola estaba descargada.
- 1 S: o sea que bien→ (( )) ((bien→ Nikitas↑)) (( )) pues a mí que no me hagan pruebas carnal p[or]  
 C: [POR]que si te las hacen↑ las haces↓ ¿sí o no?  
 S: NO↓ §  
 5 C: § ¿no?  
 S: NO↓  
 C: ¡ay Sergio!  
 S: a ti no te queda claro el veinte/ lo- / de lo que se debe de sentir→ // meterle una bala a un tipo en la cabeza→ y desconectarlo del mundo (( )) compa'↑ / después te vas a sentir  
 10 muy mal  
 C: ¡ay! no→ nomás explícame ¿cuál es la diferencia entre BAJARLE / la vida↑ a alguien↓ / y BAJARLE su camioneta?  
 S: no no no es que tú todavía no entiendes→  
 C: ¿qué?  
 15 S: yo crecí con otro tipo de valores↓ (2'') mi familia me enseñó a respetar la vida de los demás↓ /// pertenezco a una generación↑ donde las guerras eran aterradoras↑  
 C: hm (RISA CONTENIDA)  
 S: y si yo tengo que volarle la cabeza a un tipo NADA MÁS↑ por hacer una prueba→ // no compa'↑ yo ahí sí↓ no↓ / yo ahí sí↓ bay bay↓  
 20 C: bueno→ pues↓ a ver cómo se lo explicas al Javi↑ / porque te voy a decir una cosa→ cuando me dio el aventón a mi casa→ /// yo le dije que cualquier trabajito que me encargara↑ quería que estuvieras tú↓ / ¿y sabes qué me dijo? / que YES↓ §  
 S: § bueno→ ¿y tú por qué tomas decisiones por mí? §  
 25 C: § ¡ay↑ Sergio! // date cuenta que esto es temporal↑ // o sea→ no nos quieren ni de guaruras↑ ni de matones↑ (3'') simplemente↓ e-e-e-es un favor que el Javi le está haciendo a don Mariano↑ digo↓ de hecho→ don Jaime me dijo que→ // no hay bronca↓ / todavía nos iban a encargar→ trabajitos IMPORTANTES  
 S: noombre↑ / te agradezco el fav[or↓]  
 30 C: [Ser]gio se trata de la LANA↑ // la-LA-NA↓ // al rato va empezar a caer pero a borbotones↓ no las migajas↑ que estamos recibiendo ahorita↓ / no↓ / el baro↑ // para que le puedas comprar no unn-na bicicleta a Quique↑ no↓ / TRESCIENTAS↑ maestro↓ es más↑ / vas a lograr juntar tanto billete→ / que vas a poder llegar con tu jefe→ // (TRUENA LOS DEDOS) ¡pum! ahí está / le compro el taller / ¿eh? /  
 35 nomás para demostrarle↑ que tú sí la vas a hacer en la vida↓ para demostrarle↑ quién tiene los CATAPLINES↑ en esa casa↓  
 S: bueno ya↓ no hables así de mi papá (2'') y el punto no son las trescientas bicicletas↓ /// o una↑ o las que sean→ / HUBIERAS visto la cara de Quique cuando le di su bicicleta / o

<sup>119</sup> El estatus del lenguaje juvenil es un asunto controvertido. Para Zimmermann / Müller-Schlomka (2000: 41-42), se trata de una variedad oral y diafásica; por su parte, Koch (1997: 52) considera que podría tratarse más bien en términos de tradiciones discursivas. Para la descripción que aquí interesa, se ha optado por mantener como perteneciente a la dimensión diastrática, en cuanto se trata de una variedad ligada a un grupo social.

- 40 sea→ el chavo casi se pone a→ / llorarme / ahí→ enfrente de felicidad // y el chavito↑ agarra la onda↓ (( )) / y el chavito hace todo lo que yo haga y le estoy dando un ejemplo BASTANte malo↓ / y estoy defraudando a Quique↑ y estoy defraudando a mi familia→ // no compa'↑ / o sea lo que MENOS quiero es que de pronto↑ / se enteren que estoy rodeado↑ de una bola de asesinos↓
- C: ¿qué pasooó→?
- 45 S: no posss→
- C: ¿qué paaasooó? (3'') tú tómallo con calma / date chance Sergio // es cuestión de tiempo / si no- si no- // si no lo entiendes ahorita↑ lo vas a entender más tarde↓ (EL MESERO LLEVA ALGO A LA MESA)
- M: (( ))
- 50 C: ¡dame chance! ¿sí? estamos cotorreando // ¡dame chance! (AL MESERO) (6'') (SE VA EL MESERO)
- C: mira→ / hablando de lana↑ / ¿qué onda con Jimena? dime si no te sirvió la feria que te ganaste para podértela ligar
- S: de veras a ti solamente te interesa la lana güey↑ § (d05-22/03/2000)

A lo largo del fragmento aparecen rasgos propios de la inmediatez comunicativa que revelan la intención por parte del emisor colectivo de la telenovela de imitar la oralidad. En primera instancia, aparece toda una serie de marcadores de diverso tipo: *o sea, pues, bueno, a ver, digo, de hecho, ¿eh?, ¿sí?, mira*. Asimismo, se encuentran señales varias de problemas en la formulación, sean pausas; repeticiones, *e-e-e-es un favor* (C26), *si no- si no- // si no lo entiendes ahorita* (C46), o reinicios, *no te queda claro el veinte / lo- / de lo que se debe de sentir* (S8). En este último caso el actor trastoca dos locuciones distintas, *quedarle claro* y *caerle el veinte*, lo que da pie a la autocorrección. Aunque muy probablemente el trastocamiento no fue intencional, el equipo de la telenovela optó por no repetir la escena, manteniendo por tanto el “fallo”, ahora sí, de manera intencional. Con ello, se busca precisamente una mimesis de la inmediatez, acorde con cierto ideal estético de realismo o naturalidad.

Otros medios para ello son el empleo de enunciados suspendidos (*no posss*, S45) o la presentación, de manera expresiva y económica, de dos bloques de información sin integrarlos sintácticamente: *yo ahí sí↓ no↓ / yo ahí sí↓ bay bay↓* (S19). Vinculados más directamente con la expresividad, resultan procedimientos como los empleados en *¡pum! ahí está / le compro el taller* (C34), en que se combinan la onomatopeya acompañada por el gesto de tronar los dedos, el deíctico y el discurso directo. Asimismo, la intensificación mediante hipérboles (*para que le puedas comprar no unn-na bicicleta a Quique↑ no↓ / TRESCIENTAS*, C32) y metáforas (*borbotones, migajas*, C31) da muestra del involucramiento emocional en el intercambio.

En lo tocante a la variación más propiamente idiomática, el fragmento, como puede apreciarse, contiene una gran cantidad de léxico que no pertenece al estándar, situándose en el ámbito de la inmediatez comunicativa. De los distintos fenómenos que aparecen, sólo el marcador *güey* (S44) es específico al grupo juvenil.<sup>120</sup> No obstante, como se indicó más arriba, las variedades antes que conformar un sistema cerrado presentan coincidencias con otras variedades. En el caso de la lengua juvenil se retoman o comparten elementos con el caló, el español popular y el registro coloquial (cf. Zimmermann 1996):

- Del caló: *baro*, ‘dinero’ (C32)
- Del español popular: *carnal* (S1), *compa* (S9, S19, S42)
- Del registro coloquial: *bajarle (la vida/la camioneta)*, ‘quitarle’ (C11); *aventón*, ‘transporte que se le da a alguien gratis’ (C21); *guarura*, ‘guardaespaldas’ (C26); *bronca*, ‘problema’ (C28); *lana*, ‘dinero’ (C30, C52, S54); *billete*, ‘dinero’ (C33); *jefe*, ‘padre’ (C34); *hacerla*, ‘triunfar’ (C35); *chavo*, ‘niño / joven’ (S39); *agarrar la onda*, ‘entender, captar’ (S40); *bola de* (+ sustantivo), ‘gran cantidad de’ (S43); *chance* (C46); *ahorita* (C47); *cotorrear*, ‘platicar’ (C50); *¿qué onda?*, ‘¿qué pasó?’ (C52); *feria*, ‘dinero’ (C52); *ligar*, ‘conquistar en una relación amorosa’ (C53).

En el contexto de esta variedad llama la atención el eufemismo *cataplínes* (C36), siendo que en la variedad juvenil se recurre más bien al disfemismo (cf. Zimmermann / Müller-Schlomka 2000). No obstante, dadas las regulaciones gubernamentales en torno a los medios y la censura a la que está sujeta la telenovela, en esta como en otras escenas la dimensión diafásica dentro de la ficción está truncada al evitarse aquellas expresiones adscritas al registro vulgar. El léxico restringido abarca incluso las formas más débilmente marcadas como *carajo*,<sup>121</sup> las cuales sí son empleadas en *Todo por amor* a costa de al menos una llamada de atención por parte de las instancias gubernamentales; sin embargo, la existencia de tales normas institucionales hace que las expresiones más fuertes como *chingar* y derivadas, o *verga*, estén completamente excluidas de las telenovelas en el horario estelar.

---

<sup>120</sup> Para la atribución del tipo de variedad me apoyo en primera instancia en el *Diccionario del Español de México*, de El Colegio de México, al que se agradece la facilitación de esta información, así como en el *Diccionario de mejicanismos*, de Santamaría; específicamente respecto a *güey*, cf. la descripción de Zimmermann (1996: 499).

<sup>121</sup> Entrevista a la guionista Leticia López.

Por último, el fragmento en [1] presenta otra característica de la telenovela: el cambio a un registro más propio de la distancia comunicativa. Pese a que buena parte del intercambio se desarrolla dentro de lo informal, en S15-16 se da un fuerte cambio: *yo crecí con otro tipo de valores*↓ (2'') *mi familia me enseñó a respetar la vida de los demás*↓ /// *pertenezco a una generación*↑ *donde las guerras eran aterradoras*. Así, por ejemplo, *pertenecer* tiene en la distancia comunicativa una marca neutral, pero en la inmediatez se desplaza diafásicamente hacia arriba y forma parte de un registro elevado. Tales cambios no siempre pueden interpretarse a partir de los factores que la audiencia sabe que motivan cambios de registro en los discursos no ficticios, es decir, en sus interacciones cotidianas de la inmediatez, y ha de recurrir a su saber acerca de la ficción, sea que consiga darle una interpretación que justifique el cambio en ese marco, le otorgue un valor estético o termine por considerarlo una falta de verosimilitud en la telenovela.

En casos como [1] existe, con las salvedades apuntadas, una clara intención de imitar la inmediatez comunicativa. Otras escenas, sin embargo, son producidas menos en función de una mimesis y más con otras finalidades, como resaltar el momento dramático. El ejemplo [2] entra en esta vertiente. En el fragmento interviene uno de los personajes de [1], Camilo, cuyo discurso se muestra más orientado a la distancia:

[2] Camilo y Marlene, amigos que se casaron para recibir una herencia. A Sergio lo detuvo la policía poco antes

- 1 C: (EXHALA) ¿sabes a QUÉ le tenía muchísimo miedo el Serge? (4'')  
M: (NIEGA CON LA CABEZA)  
C: al pobre le daban→ ESCALOFRÍOS nada más de pensar→ (2'') que algún día su mamá lo fuera a visitar a una celda↓ (4'') y yo me burlaba de él↑ (RISA) le decía ¡cálmate /  
5 *Edipito García!* /// y me atacaba de la risa nada más de imaginarme el rostro de doña CARMEN yendo a visitar a su hijo / a una celda↓ (3'') (INHALA) y ahora me cai que daría lo que fuera↑ / Marlen↑ en serio↓ LO QUE FUERA // con tal de no tenerme que imaginar→ (INHALA) / el rostro de su jefa↓ /// no tenerla que ver llorando↑ por ir a visitar a Sergio↓ / al bote↓ (7'') (C LLORA; M SE APROXIMA A ÉL) °(¡ya! ¡chale!)° /  
10 (INHALA) vas a decir queee (INHALA) / que te casaste con unnn jamaicón↓ (RISA) pero no ¿sabes cuál es la única razón por la cual te cuento que fuimos unos→ ladrones? (2'') pues→ para que lo sepas↓ /// porque si quieres me voy↑ / porque la verdad es que no me gustaría exponerte↓ Marlen↑ (d13-26/07/2000)

El fragmento conserva algunos rasgos de la inmediatez. Están los alargamientos y la repetición en C10 (*queee* / *que*); el habla de Camilo conserva algunas expresiones de la variedad juvenil (*me cai*, *jefa*, *bote*, *chale*, *jamaicón*). No obstante, tanto en el léxico (*celda*, *rostro*) como en la sintaxis (*¿sabes cuál es la única razón por la cual te cuento que fuimos*

*unos*→ *ladrones?*), se aleja de la inmediatez, a lo que se añaden otros rasgos distantes (habla pausada, ausencia de palabras ómnibus, etc.). Si bien no llega a situarse en el extremo más distante, tampoco se pretende imitar la comunicación más inmediata. La atención se vuelca más en el momento dramático, en el que el personaje de Camilo está tocando fondo, generando la expectativa en el receptor de que tal vez se produzcan cambios relevantes para la trama.

### **3.7. Recapitulación**

Las escenas de una telenovela tienen características propias (p. ej. no siempre presentan secuencias de cierre y apertura, terminan en suspenso sirviendo propósitos de la narrativa, etc.), por tanto, entre las tradiciones discursivas no-ficticias y las escenas telenovelescas no cabe una relación de igualdad. El autor de un discurso ficticio puede tener la intención de imitar las tradiciones discursivas no-ficticias, pero no necesariamente. Lo que sí hace es presentar un evento comunicativo ficticio que puede o no tener semejanzas con el discurso que en la no-ficción se realiza en condiciones similares. Tanto el emisor colectivo de la telenovela como su audiencia cuentan con los modelos de tradiciones discursivas no-ficticias para producir e interpretar el discurso, sea porque trate de imitárselas o porque se violen sus reglas, pero simultáneamente disponen de todo un repertorio de géneros de ficción, incluyendo el telenovelesco. En telenovelas como *Todo por amor*, con una pretensión estética realista, el peso de tradiciones discursivas no-ficticias es mayor que en otras telenovelas, pero en cuanto oralidad escenificada responde a otras condiciones de producción, tiene finalidades propias y el grado de mimesis puede variar bastante entre las distintas escenas.

El aparato conceptual presentado en este capítulo, con el que se ha buscado caracterizar de un modo general la oralidad escenificada en la telenovela, servirá de base también para la definición de argumentación que se presenta en el siguiente capítulo, orientado a la conversación espontánea, y el análisis comparativo final a partir de algunas construcciones empleadas al argumentar tanto en la conversación espontánea como en la telenovela.

## 4. Argumentación

Una de las teorías de la argumentación con mayor resonancia en la investigación hispánica es la de Anscombe / Ducrot.<sup>122</sup> Interesados en el funcionamiento de adverbios y conjunciones para extenderse luego también al léxico, defendían ya en los 70s una visión de la pragmática que atravesaba los niveles sintáctico y semántico de la lengua en vez de ser un módulo que operaba sobre un nivel semántico independiente a él. Partían de la constatación de que dos enunciados que podrían considerarse sinónimos al poseer unas mismas condiciones de verdad, por el mero hecho de diferir en su “forma” lingüística, no podían usarse indistintamente en el discurso. Ciertos encadenamientos discursivos resultaban extraños. Su explicación consistía en proponer una dimensión argumentativa que estaba en la base de la significación. Se argumentaba con enunciados y no con la información transmitida por éstos, ya que aun manteniendo su significado proposicional intacto las conclusiones que podían seguirse de ellos no coincidían. Así pues, las estructuras lingüísticas tenían en sí mismas un valor pragmático y se hablaba de una retórica integrada a la lengua. En su propuesta decir *Son las 8:00* o *No son más que las 8:00* difieren no en el estado de cosas objetivo al que remiten (la hora), sino en su orientación argumentativa, es decir, las conclusiones para las que pueden servir de argumento (y por consiguiente los encadenamientos discursivos que aceptan); a su vez, emplear una conjunción como *pero* es presentar los dos enunciados que une como argumentos orientados hacia conclusiones contrarias. No obstante, si en un principio Anscombe / Ducrot veían su teoría como una explicación lingüística de la argumentación y se hacía referencia al “acto de argumentar” (cf. Ducrot 1982a), más tarde se distanciaron de esa aproximación y tratarían de redefinir su objeto de investigación (cf. Anscombe 1989: 15; Ducrot 1993). Dicho sucintamente, se interesaban por las instrucciones que las estructuras lingüísticas le daban al oyente para la interpretación de los enunciados y que

---

<sup>122</sup> No tendremos oportunidad de hacer aquí una revisión detallada de su teoría y en lo que sigue me centro en lo que se considera la versión “estándar”; para una panorámica, cf. Anscombe / Ducrot (1994). En el mundo hispánico su trabajo ha sido retomado tanto en estudios especializados en argumentación, como en otros abocados a cuestiones gramaticales, pragmáticas y relativas a la conversación.

constreñían los posibles encadenamientos. Pero entonces ¿qué es la argumentación? Ducrot (*ibid.*) es más bien pesimista y termina cuestionando la existencia de una argumentación ordinaria que trascienda los estrechos límites de la demostración.<sup>123</sup>

Para entender la ambigua posición de Anscombe / Ducrot, hay que echar un vistazo a sus supuestos teóricos. Su punto de partida lo constituía una visión estructuralista en la que la misión del lingüista era describir *la lengua en sí misma*, y en concordancia con Saussure el valor de un signo había de establecerse “indépendamment de son utilisation dans la parole” y sin recurrir a “d’entités étrangères à la langue” (*ibid.*: 234). En este marco, se buscaba hacer una descripción *semántica* de las oraciones y para develar sus características se recurría a un análisis combinatorio, es decir, se veía qué oraciones podían acompañar a otras manteniendo la aceptabilidad del discurso. A su vez, de entre los distintos tipos de encadenamientos analizables, se optó por centrarse en aquellos que se presentaban como justificativos o conclusivos (cf. *ibid.*: 236).

Su teoría surgía en reacción a un análisis de la lengua basado en la lógica, de ahí que se analizaran encadenamientos en los que parecía haber un razonamiento involucrado con la finalidad de mostrar cómo eso que se nos presenta como un razonamiento (es decir, como una relación inferencial establecida entre dos hechos) está en buena medida condicionado por las estructuras lingüísticas empleadas. Este tratamiento no como razonamiento sino como construido lingüísticamente los lleva a llamar “argumentación” a su objeto de estudio.

Sin embargo, en su aproximación teórica Anscombe / Ducrot se situaban en el nivel histórico de la lengua, no en el nivel individual del discurso. No es por supuesto que negaran el hecho de que la argumentación fuera un fenómeno discursivo; lo que se postulaba más bien era que las estructuras lingüísticas poseían un valor argumentativo. Se analizaban encadenamientos en los que un hablante dado podía presentar un enunciado-argumento como la razón de un enunciado-conclusión, pero no se corroboraba si las

---

<sup>123</sup> Recuérdesse que Aristóteles distinguía el argumento retórico del demostrativo, más propio de la ciencia. En el silogismo deductivo empleado en la demostración la conclusión debía seguirse necesariamente de las premisas; mientras que en la retórica la conclusión podía ser sólo probable (cf. *Anal. seg.*, 71b9 y ss.; *Ret.*, 1355a5-20, 1357a23 y ss.). El silogismo demostrativo se convertiría en el pilar a partir del cual se desarrollaría la lógica, y las matemáticas devendrían el modelo a seguir. En el cambio de paradigma por el que la atención se volcó en el funcionamiento de la argumentación ordinaria, suelen destacarse los trabajos de Toulmin (1964 / 1958) y Perelman / Olbrechts-Tyteca (1989 / 1958). Empleo aquí el término “argumentación ordinaria” como un guiño a la filosofía del lenguaje ordinario que también implicó un distanciamiento de la lógica y abrió las puertas a los estudios pragmáticos (Ducrot mantiene las designaciones tradicionales: “argumentación retórica” vs. “demostración”).



estructuras analizadas se empleaban exclusivamente en instancias del discurso argumentativas. Ello trajo consigo que en algunas aplicaciones de su teoría se tomara la aparición de ciertos conectores (p. ej. *pero*) como un signo inequívoco de que se estaba argumentando, con consecuencias desastrosas para la descripción del discurso. Un segundo efecto, del que sin embargo Anscombe / Ducrot estaban plenamente conscientes, es que por la limitación misma de su objeto de estudio no se abordaban las diversas estructuras empleadas al argumentar, sino sólo ciertos tipos. En suma, pese a la finalidad original de estos autores, su teoría no puede explicar la argumentación porque al situarse en el nivel histórico de la lengua no puede distinguir los empleos argumentativos de las estructuras analizadas de los que no lo son.<sup>124</sup>

Lo anterior confirma la necesidad de asumir una perspectiva comunicativa para describir la argumentación, tomando en cuenta el rol de los tres niveles involucrados en lo lingüístico: el universal, el histórico y el individual (cf. 3.1). Dada la naturaleza del corpus analizado buena parte de la revisión que sigue se centra en el tratamiento que se le ha dado a la argumentación en situaciones dialógicas. El capítulo está organizado del modo siguiente: primeramente se describe el proceso comunicativo a partir de la teoría de la relevancia, lo que nos da un marco general en el que situar el papel de la información extralingüística de que disponen los hablantes en la situación, así como el de los mecanismos cognitivos empleados en el uso de la lengua (4.1); enseguida se define la argumentación por la función social comunicativa que cumple con base en la propuesta de Habermas (4.2); se discute el prototipo empleado para definir la argumentación en diversas teorías, con especial énfasis en los enfoques que se han ocupado de la argumentación conversacional (4.3), y el rol de las tradiciones discursivas (4.4); cerrando el capítulo se trata lo relacionado con la “estructura” de la argumentación. Esto nos dará un marco a partir del cual poder abordar, en el siguiente capítulo, las diferencias entre la argumentación en la oralidad espontánea y su mimesis en las telenovelas.

---

<sup>124</sup> No se cuestiona aquí la validez de la teoría de Anscombe / Ducrot como una teoría *semántica* (un punto que no nos compete aquí), sino como una teoría *de la argumentación*, y ello por varias razones: por un lado, porque su teoría sigue siendo empleada para el análisis de discursos argumentativos, prolongando una confusión entre lenguaje descriptivo y hechos discursivos; por otro, porque si su teoría no puede explicar la argumentación, no se sigue que no pueda hacerse.

#### 4.1. Inferencias y comunicación

En el capítulo anterior se indicó que la inmediatez comunicativa se apoya menos en el cotexto lingüístico y se depende más del saber del receptor e información derivable de la situación de habla, en contraste con la distancia comunicativa en que se requiere una mayor elaboración del mensaje. Es momento de ocuparse de esta relación entre información comunicada lingüísticamente y de otro tipo. En una serie de trabajos, Grice (p. ej. 1957, 1969) llamaba la atención sobre aquello que los hablantes comunicaban de manera implícita pero intencionalmente con sus enunciados y que los oyentes habían de inferir. La idea se cristalizaría en el concepto de implicatura (Grice 1975), que sería reelaborado por diversos autores. El enfoque adoptado en este trabajo es el que han desarrollado Sperber / Wilson (1994 / 1986), quienes con su teoría de la relevancia integran algunas de las preocupaciones centrales de la pragmalingüística en un marco psicológico, retomando aspectos tratados en la psicolingüística abocada a la comprensión del discurso. De ahí que su teoría ofrezca un marco más amplio para tratar la coherencia discursiva, un área en la que ya se había visto la importancia del saber enciclopédico y las inferencias.<sup>125</sup> La exposición que sigue de su teoría se centra en lo relativo a la comunicación lingüística (pues al igual que Grice también abordan la comunicación no-lingüística) y, específicamente, en tres aspectos de su teoría: la intención comunicativa, la relevancia desde el punto de vista universal e individual y la relación lengua-inferencias en el proceso de comunicación (4.1.1); al final del apartado se hacen algunas precisiones para integrar su teoría en lo que llevamos dicho sobre la oralidad (4.1.2).<sup>126</sup>

##### 4.1.1. La comunicación lingüística en la teoría de la relevancia<sup>127</sup>

Para Sperber / Wilson la comunicación lingüística implica dos procesos que interactúan entre sí: uno de codificación-decodificación, y otro ostensivo-inferencial. El primero involucra el uso de un código; el segundo, la producción de un estímulo con una intención comunicativa y la extracción de inferencias. Desde el punto de vista psicológico-cognitivo

---

<sup>125</sup> Para una revisión general, cf. Brown / Yule (1993 / 1983: 275-331).

<sup>126</sup> Sobre las diferencias entre el enfoque de Grice y la teoría de la relevancia cf. Wilson / Sperber (1998 / 1981), Sperber / Wilson (1994 / 1986: 202-203); con respecto a otras elaboraciones del concepto de implicatura es ilustrativo el intercambio entre Carston y Horn aparecido en *Intercultural Pragmatics* (2005-2006).

<sup>127</sup> El apartado se basa en Sperber / Wilson 1994 / 1986, 1995; Wilson / Sperber 1993, 2002.

en que se enmarca su teoría, un hablante que emite un enunciado para comunicar algo emite un estímulo lingüístico con una doble intención: a) *informativa*, por la que pretende informar de algo al destinatario, y b) *comunicativa*, por la que pretende informar de su intención informativa al destinatario. La intención informativa implica que el hablante busca producir un cambio en el *entorno cognitivo* del destinatario, es decir, en las representaciones mentales que en un momento dado puede hacerse acerca del mundo y considerar verdaderas o probablemente verdaderas (sus *supuestos*). En contraste, la intención comunicativa implica que también se busca producir un cambio en el *entorno cognitivo mutuo*, es decir, en los supuestos que tanto para el hablante como para el destinatario son compartidos por ambos.<sup>128</sup>

Ahora bien, si la comunicación lingüística no sólo depende de un código compartido y el destinatario ha de recurrir a información extralingüística y realizar una serie de inferencias, la cuestión es en base a qué selecciona tal información y se da por concluido el proceso inferencial.<sup>129</sup> La propuesta de Sperber / Wilson es que ello se da en función de una tendencia propia de la cognición humana a maximizar la *relevancia*. De todos los estímulos que se le presentan a un individuo, éste prestará atención a aquellos que le parezcan potencialmente más relevantes y tenderá automáticamente a procesar éstos de modo que maximice su relevancia, es decir, de modo que los efectos cognitivos que obtenga de ellos en los contextos accesibles para él en ese momento sean amplios. La relevancia comparativa de un estímulo o supuesto que sirvan de *input* a procesos cognitivos se mide en función de dos parámetros: efectos cognitivos y esfuerzo de procesamiento. Mientras mayores sean los efectos cognitivos positivos producidos por el *input*, cambiando en forma significativa la representación mental que se tiene del mundo, y menor sea el esfuerzo requerido para procesarlo, mayor es su relevancia para un individuo en un momento dado. Determinar qué tan relevante es un *input* es resultado pues de un balance entre costos y beneficios:

---

<sup>128</sup> Sigo aquí la forma abreviada que a veces emplean Sperber / Wilson y dejo de lado las nociones más técnicas de “supuesto manifiesto” y “supuesto mutuamente manifiesto” (cf. Sperber / Wilson 1994 / 1986: 54-63).

<sup>129</sup> Cf. al respecto Brown / Yule (1993 / 1983: 287-331), quienes ofrecen una revisión de varias teorías y los problemas que tenían para poner un límite a la activación psicológica de conceptos y los procesos inferenciales.

- Esfuerzo para procesar (costos): construcción de representaciones mentales, recuperación de información almacenada en la memoria y extracción de inferencias.
- Efectos cognitivos (beneficios): adquisición de nuevos supuestos; reforzamiento, revisión o abandono de aquellos que ya posee el individuo.<sup>130</sup>

Ambos dependen crucialmente del contexto. En una situación comunicativa concreta el destinatario procesa el estímulo (y el supuesto codificado en él) en el marco de un subconjunto de los supuestos que ya posee. Éste es el *contexto*.<sup>131</sup> Si bien hay un contexto inicial, compuesto por los supuestos con los que se ha trabajado inmediatamente antes y que es el más accesible, éste se halla sujeto a revisiones durante la comprensión, de manera que en caso de requerirse puede ser ampliado añadiendo información perceptual, así como de la memoria a corto o largo plazo, la cual incluye información enciclopédica estructurada (como marcos, guiones, esquemas). La selección de información con miras a ampliar el contexto se hace buscando una mayor cantidad de efectos cognitivos, pero también tiene un límite. Mientras menos accesible sea la información requerida para procesar el *input* mayor es el esfuerzo que ha de hacer el destinatario, disminuyendo por tanto su relevancia. A su vez, si el *input* no produce ningún efecto cognitivo, p. ej. porque el supuesto comunicado sea incoherente con el contexto y demasiado débil para llevar a modificarlo, es irrelevante. Algunos estímulos pueden no tener una relevancia inmediata en términos de efectos cognitivos, sino que se limitan a hacer accesible o más accesible cierta información ya sea a fin de aumentar la relevancia de estímulos posteriores o ahorrarle esfuerzo de procesamiento al destinatario.

La interpretación de un enunciado, según se indicó, involucra tanto procesos de decodificación como inferenciales. A diferencia de Grice, el papel que Sperber / Wilson le confieren a estos últimos es mucho más amplio. El punto de partida es que los enunciados no codifican formas proposicionales completas, de modo que para determinar la proposición que el hablante ha pretendido expresar, el destinatario debe realizar una serie

---

<sup>130</sup> Estos representan efectos cognitivos generales; para que sean *positivos* se requiere además que las representaciones mentales que se originan sean verdaderas.

<sup>131</sup> En este sentido hay que distinguir entre el contexto o los contextos identificados por el analista (como los propuestos por Koch / Oesterreicher, y a los que hemos optado por llamar *entornos*), y el contexto psicológicamente efectivo para los participantes en un evento comunicativo. En lo que sigue, cuando se requiera evitar una confusión, se hace referencia al contexto en el sentido de Sperber / Wilson como: *contexto inmediato de interpretación*.

de tareas inferenciales, que, según el caso, van de asignar referentes y resolver ambigüedades a enriquecer o restringir las representaciones semánticas obtenidas en la decodificación. Con las actitudes proposicionales y la fuerza ilocutiva, como representaciones de mayor orden, ocurre algo similar: el destinatario ha de establecerlas a partir de los indicadores ofrecidos por el hablante (modo, orden de palabras, entonación, etc.) y las inferencias contextuales que se requieran, con miras a obtener una interpretación relevante. Al supuesto resultante, el efectivamente comunicado, lo denominan *explicatura*. Una consecuencia de lo anterior es que la teoría no garantiza la infalibilidad de la comunicación. Al contrario, predice que pueden producirse fallas, y no sólo porque el contexto en el que el destinatario procesa la nueva información y genera inferencias pueda incluir supuestos muy diversos a los calculados por el hablante, sino también porque el proceso inferencial empleado en la comprensión es un proceso no-demostrativo.<sup>132</sup> Una segunda consecuencia es que la explicitud es vista como una cuestión de grado. Las explicaturas más fuertes son aquellas en las que se descansa más en lo codificado lingüísticamente y es menos lo que el destinatario se ve llevado a inferir, y viceversa en las más débiles. En algunas ocasiones, la explicatura basta para dar cuenta de la intención informativa del hablante; en otras, se requiere que el destinatario aporte otros supuestos, las llamadas *implicaturas*.

A diferencia de las explicaturas, que asignan una forma proposicional única al enunciado, las implicaturas no se vinculan directamente con la proposición expresada, sino con el contenido implícito que conlleva el enunciado. Sperber / Wilson distinguen dos tipos: a) *conclusiones implicadas*, es decir, implicaciones contextuales que se derivan de la información vieja y nueva tomadas conjuntamente, y b) *premisas implicadas*, es decir, supuestos accesibles recuperados de la memoria o que el destinatario construye. Al igual que las explicaturas, hay una gradación en las implicaturas: algunas serán más fuertes que otras, según qué tan necesarias sean para llegar a una interpretación relevante. De las más fuertes, el destinatario puede suponer que eran esperadas por el hablante y forman parte de su intención informativa; mientras que las más débiles pueden difuminarse con otras inferencias de las que el oyente se hace plenamente responsable, pues ya no cabe atribuir las al emisor.

---

<sup>132</sup> Con ello quiere decirse que la verdad de las premisas no garantiza la verdad de las conclusiones, sino que éstas son sólo probables (cf. nota 123).

Hasta aquí hemos enfatizado lo concerniente a los procesos inferenciales; no obstante, para Sperber / Wilson tanto la decodificación como la extracción de inferencias contribuyen en la determinación de explicaturas e implicaturas. Ello se debe a que el significado lingüístico puede ser tanto *conceptual*, que activa conceptos y entradas enciclopédicas relacionadas, como *procedimental* (caso de los conectores, partículas discursivas, indicadores de fuerza ilocutiva, etc.), que constriñe la generación de inferencias. En todo esto el hablante ha de hacer un cálculo sobre la información que le es accesible al destinatario en ese momento y producir un *input* acorde si quiere que su enunciado sea relevante, lo cual se ve facilitado en la medida en que comparten un entorno cognitivo. El destinatario, por su parte, desarrolla paralelamente hipótesis interpretativas acerca del contenido explícito e implícito conforme decodifica el enunciado. La determinación que hace de la intención informativa del emisor es alcanzada con la primera interpretación accesible para él que cumpla con sus expectativas de relevancia en el contexto.

Esta coordinación entre hablante y destinatario se basa en un *principio comunicativo de relevancia*, que rige la comunicación ostensivo-inferencial y se deriva de la tendencia cognitiva a maximizar la relevancia. En el caso de la comunicación lingüística, es formulado como sigue:

*Communicative principle of relevance*

Every utterance conveys a presumption of its own optimal relevance

*Optimal relevance of an utterance*

An utterance is optimally relevant to the hearer iff

- (a) It is relevant enough to be worth the hearer's processing effort;
- (b) It is the most relevant one compatible with the speaker's abilities and preferences (Wilson / Sperber 2002: 604).

Para el destinatario asumir que el emisor ha pretendido ser relevante conlleva el que su interpretación tenga un límite (aquel en que obtiene cierta cantidad de efectos cognitivos con el menor esfuerzo posible) y, en caso necesario, derive implicaciones contextuales (con lo que hará un mayor esfuerzo pero también obtendrá mayores efectos cognitivos). Una vez que le adjudica una intención comunicativa al emisor, el destinatario se ve llevado a suponer que aquel ha empleado los medios más eficaces, hasta donde lo permiten sus propias limitaciones, para cumplir con su intención informativa.

Para el emisor la presunción de relevancia le permite hacer que el destinatario concentre su atención en el *input* y colabore activamente en la determinación de los supuestos que desea comunicar, lo que también traerá cambios en el ámbito interpersonal, al modificarse su entorno cognitivo mutuo y por tanto sus posibilidades de interacción. Al emitir un enunciado, el hablante ha de asumir que el destinatario es igualmente racional y sus expectativas se ajustarán al nivel de relevancia que el emisor puede alcanzar con los medios a su disposición y en el marco de lo que considera aceptable.

#### **4.1.2. Problemas de la teoría de Sperber / Wilson**

En este apartado interesa hacer algunas observaciones de la propuesta de Sperber / Wilson a fin de precisar sus limitaciones y en qué sentido puede ser de utilidad. Para ello se retoman dimensiones tratadas en el capítulo anterior.

Respecto al continuo oralidad-escrituralidad, al incluir en su definición de relevancia óptima la capacidad del hablante en un momento dado,<sup>133</sup> estos autores reconocen la existencia de una variación. No obstante, ello es abordado desde una perspectiva estrictamente individual (p. ej., cuando el hablante no puede dar con la palabra exacta), y no se correlaciona sistemáticamente con las condiciones comunicativas. Nótese que en la inmediatez comunicativa se requiere un mayor trabajo inferencial en las explicaturas (p. ej. por el uso de palabras ómnibus, oraciones incompletas, etc.), pero una situación de diálogo permite a los interlocutores recurrir a estrategias diversas para asegurar un entendimiento: el hablante monitorea las reacciones del interlocutor, puede expandir o reformular su enunciado, pedir ayuda, etc.; el destinatario puede señalar que hay un problema, indicar la fuente del problema, proponer otra formulación, etc. (Schegloff / Jefferson / Sacks 1977; Clark / Wilkes-Gibbs 1986). El proceso es pues bastante más flexible a como lo presentan Sperber / Wilson.

Más problemático es lo relacionado con el nivel histórico. La teoría de la relevancia se ocupa fundamentalmente de la semántica del discurso, es decir, de lo que Coseriu (1981: 284-286) llamaba el *sentido*, abordado de un modo más preciso en términos de explicaturas e implicaturas. Al situarse en el nivel individual, se centran en usos

---

<sup>133</sup> Traduzco “*abilities*” (cf. la segunda cláusula de la definición de relevancia óptima) como *capacidad(es)*.

particulares del lenguaje (o se propone una interpretación caso por caso<sup>134</sup>), para lo que se recurre a mecanismos psicológicos de carácter universal, se postula una base cognitiva y se subrayan las diferencias en los *supuestos* que almacena y construye cada sujeto, dejando de lado lo social.<sup>135</sup> Desde la perspectiva comunicativo-variacional asumida aquí, el saber idiomático de los hablantes no es homogéneo y al ser resultado de una internalización depende de la comunidad lingüística a la que pertenecen, aquellas con las que han tenido contacto y los ámbitos en los que se desenvuelven (Gauger 1976: 14-33; cf. también Oesterreicher 2007: 56-73). Puesto que en la teoría de la relevancia tiende a obviarse lo histórico-social, se pierde la gradación que va de lo que es un uso individual *ad hoc* a las distintas convenciones que operan en la dimensión dialectal, diastrática o diafásica, pasando por rutinas que se establecen entre un hablante y un oyente en particular o entre grupos reducidos de hablantes pero que pueden extenderse.<sup>136</sup> Esto quiere decir que de abandonarse una concepción estrecha de la lengua, como la que se da si se le concibe en términos de un saber gramatical invariante, e incluirse además lo relativo al uso, algunos de los casos tratados en la teoría de la relevancia como contruidos inferencialmente, dependerán en realidad de convenciones y rutinas lingüísticas.<sup>137</sup>

A diferencia de algunas aplicaciones de la teoría de la relevancia (cf. Moeschler 1993: 169), en este trabajo se considera que las tradiciones discursivas juegan un rol fundamental en la comunicación. Sperber / Wilson mismos señalan que hay una variación respecto al nivel de relevancia esperado (magnitud de los efectos cognitivos y del esfuerzo

---

<sup>134</sup> Excepción hecha del significado procedimental, con el que vino a reformularse la noción griceana de *implicaturas convencionales* (Grice 1975: 44-45). La tendencia a dar interpretaciones particularizadas puede verse en lo tocante a las llamadas *implicaturas generalizadas*, es decir, aquellas que para Grice eran normalmente arrojadas por ciertas estructuras lingüísticas (1975: 56-57; cf. también Levinson 1983: 126-147). El tratamiento que se les da en la teoría de la relevancia es verlas como producidas por el individuo en cada contexto, desdibujando la distinción entre implicaturas particularizadas y generalizadas y atribuyendo las posibles diferencias a qué tan amplio es el grupo de quienes comparten ciertos *supuestos* (Carston 1995; cf. también la ya citada discusión entre Horn y Carston).

<sup>135</sup> Cf. al respecto las críticas que se le han hecho por considerársele una teoría asocial (Mey / Talbot 1988; Sanders 1988). El que su teoría no incluya el aspecto social ha sido reconocido por ellos mismos (Sperber / Wilson 1995: 279). Si bien ha habido intentos por abordar tales cuestiones desde su teoría (p. ej. la cortesía, cf. Escandell Vidal 1996), se sigue privilegiando el nivel individual (cf. Wilson / Sperber 2002: 592).

<sup>136</sup> Acerca de las limitaciones de una dicotomía à la Saussure entre sistema (lengua) y realización individual (habla), cf. Coseriu (<sup>3</sup>1973: 11-70); sobre el sitio de las normas descriptivas, entendidas como conjuntos de convenciones de cada variedad, con relación a la lengua, cf. Koch (1988: 327-335); sobre el paso de innovaciones en el nivel del discurso a su convencionalización dando origen a un cambio lingüístico, cf. Koch (2004), Oesterreicher (2007).

<sup>137</sup> Cabe señalar que el reconocimiento de la existencia de normas diversas, así como de que los individuos pueden ser competentes en más de una lengua, permite dar cuenta de inferencias en las que se explota dicha diversidad, como ocurre con el *code-switching* o el uso de fórmulas (cf. Gumperz 1982: 130ss.).



de procesamiento) según las circunstancias o la relación emisor-receptor, y que en algunos “acontecimientos sociales” se halla predeterminado culturalmente (1994 / 1986: 200-202), es decir, en lo que desde el punto de vista lingüístico pueden considerarse tradiciones discursivas. No obstante, además de esta diferencia en cantidad, habría que añadir otras variaciones vinculadas con estas últimas: a) una diferencia cualitativa respecto a los efectos cognitivos esperados, pues en las diversas tradiciones discursivas no se espera el mismo tipo de información, y b) diferencias en la determinación de las explicaturas, pues una vez más hay un grado diverso de convencionalización en el empleo de ciertas estructuras lingüísticas y su significado. Para ponerlo en términos de la teoría de la relevancia, en la medida en que hablante y destinatario comparten un entorno cognitivo, una vez que el destinatario identifica un discurso como inscrito en una tradición discursiva, ello hace más accesible cierta información y crea ciertas expectativas de relevancia que pueden ser negociadas o revisadas sobre la marcha dependiendo de la tradición en cuestión.<sup>138</sup>

De lo anterior, se concluye que el papel de las inferencias delineado por Sperber / Wilson ha de ser acotado, en cuanto: a) las convenciones que regulan el uso de la lengua son más numerosas que las previstas por ellos, y b) los elementos y estructuras lingüísticas tienen un grado diverso de convencionalización. A ello habría que añadir, la (posible) rutinización de acciones y comportamiento no lingüísticos, lo que ofrece un contexto más o menos prefijado de interpretación; así como el hecho de que el destinatario no siempre trate de determinar cabalmente el sentido de un enunciado y se tolere cierta ambigüedad.<sup>139</sup> Todo esto restringe en buena medida el esfuerzo de procesamiento. En lo que sigue, se asume que en la comunicación lingüística interviene un componente inferencial (aunque de menor alcance al previsto por Sperber / Wilson) y es ese aspecto de la interpretación del discurso que la teoría de la relevancia permite explicar. Con esto en mente, podemos pasar a la argumentación propiamente dicha. La teoría de la relevancia servirá de base para tratar la cuestión de los argumentos, su “reconstrucción / estructura” y distinguir la comunicación argumentativa de la interpretación argumentativa.

---

<sup>138</sup> Cf. lo dicho sobre géneros comunicativos y tradiciones discursivas en los capítulos 1 y 3. En la teoría de la relevancia se toma la frecuencia como un factor de accesibilidad (Carston 1995: 231, 236), mas no la frecuencia *relativa*, p. ej., a una tradición discursiva o una variedad.

<sup>139</sup> Sobre esto último, cf. Clark / Wilkes-Gibbs (1986: 140).

## 4.2. Definición de argumentación

Desde el punto de vista comunicativo asumido aquí, se ha optado por definir la argumentación a partir de su función social, lo que permite tener un marco general desde el cual abarcar sus diversas realizaciones discursivas.

La definición que desde la sociología nos da Habermas (1995) tiene que ver con las pretensiones de validez que los sujetos reclaman para sus acciones y la racionalidad que les atribuyen. De acuerdo con Habermas, al actuar los sujetos se relacionan con cuatro mundos: a) el mundo objetivo, en el que se da un estado de cosas; b) el mundo social, con sus valores y normas; c) el mundo subjetivo de experiencias internas, y d) el mundo lingüístico, relativo a la comunicación y el entendimiento. En consecuencia, la validez y racionalidad de una acción puede medirse en función de la congruencia con respecto a cada uno de esos mundos: por su eficacia para cambiar un estado de cosas, por su corrección con respecto a las normas, por su autenticidad en cuanto expresión de la subjetividad, por su inteligibilidad como expresión lingüística. A su vez, en cuanto sirve una función comunicativa, la lengua permite a los hablantes definir una situación —a partir de lo cual puedan coordinar sus acciones— respecto a los otros tres mundos: el objetivo, el social y el subjetivo, de modo que una expresión lingüística puede ser juzgada por la relación que guarda con ellos. Al hacer uso de la lengua, un hablante no sólo pretende que su enunciado es válido como tal, como un enunciado con el que busca comunicar algo (es decir, a un nivel metalingüístico o metacomunicativo), sino también que es verdadero (representa un estado de cosas real), apropiado (conforme a las normas del contexto) y veraz (da una representación fiel de su persona). Y es sobre este trasfondo que Habermas define la argumentación: “*Argumentation* nennen wir den Typus von Rede, in dem die Teilnehmer strittige Geltungsansprüche thematisieren und versuchen diese mit Argumenten einzulösen oder zu kritisieren“ (1995: 38).<sup>140</sup>

Aunque a lo largo del capítulo se discutirán otras perspectivas, el concepto de argumentación adoptado en este trabajo va en la línea apuntada por Habermas. Podría tal vez reprochársele a éste el énfasis puesto en la lengua ignorando otro tipo de signos con los

---

<sup>140</sup> Retomo aquí la exposición de Habermas acerca de las sociedades modernas; en las sociedades tribales no se distingue entre tales mundos. Ello no implica que en ellas no se argumente; lo que ocurre más bien es que el ámbito de lo que es argumentable es más reducido (cf. Habermas 1995: 72-113). Respecto a esta teoría de los distintos tipos de validez, cf. también la revisión de Völzing (1979: 60ss.).

que también es posible argumentar.<sup>141</sup> Sin embargo, eso mismo permite retomar su teoría para un tratamiento lingüístico de la argumentación, dejando a los semióticos la adecuación descriptiva cuando el peso de la comunicación (pues no ha de olvidarse que la comunicación lingüística va también acompañada de otros signos) recae en signos visuales u de otro tipo. Por lo demás, la definición de Habermas resulta de utilidad, ya que en esta formulación en específico, los participantes en el evento comunicativo no tienen asignados roles de antemano que impliquen una oposición, con lo que no se descarta que emisor y receptor puedan estar de acuerdo (cf. 4.3).

Por ahora, antes de pasar a la definición de argumento, interesa resaltar el que en la teoría habermasiana las pretensiones de validez no se limitan a la verdad ni se vinculan simplemente a una opinión o acto de habla asertivo y, algo que a veces se olvida en trabajos de corte lingüístico, puede atañer a acciones tanto lingüísticas como no lingüísticas. Como bien señala Pander Maat, aun cuando a veces se reconozca la existencia de una argumentación vinculada a normas o valores, con frecuencia la definición o la terminología empleada para definir la argumentación arrojan una concepción basada en la verdad, algo parcialmente relacionado con el énfasis en discursos del ámbito jurídico o científico (1985: 3-7).<sup>142</sup> La inclusión de los actos de habla abrió el camino para el estudio de la argumentación en la inmediatez comunicativa, es decir, en discursos anclados en una situación, con interlocutores copresentes y que, en principio, pueden contribuir en igual medida en el discurso, por lo que pueden negociar cada acción (p. ej. por la vía argumentativa). La argumentación, en algunos casos, pasó a concebirse como relativa a las condiciones de felicidad de un acto ilocutivo y no a la verdad de una proposición expresada (Jackson / Jacobs 1980, 1981; Jacobs / Jackson 1981). Tomemos por caso la siguiente conversación en que se hace una petición:

[3] A y B están sentadas en la sala en sofás distintos. En el sofá donde está A hay dos maletas de B.

1 A: ¿no te quieres sentar acá para que me dejes arrancar allá? //

---

<sup>141</sup> En torno a la argumentación visual, cf. p. ej. Groarke (1996), Alcolea (2009); si bien la cuestión no deja de tener sus escépticos, cf. Johnson (2003).

<sup>142</sup> Todavía en la actualidad, uno de los enfoques más influyentes en este campo, la pragmadialéctica, caracterizada por incluir parte del aparato conceptual empleado en la pragmalingüística (p. ej. las nociones de acto de habla e implicatura), define la argumentación como un acto de habla con el que se apoyan o refutan “opiniones” y, de un modo más general, como un discurso con el que se busca resolver una “diferencia de opinión” (cf. Van Eemeren / Grootendorst 1984: 4-7, 44; Van Eemeren / Houtlosser 2003).

- B: mmm  
 → A: pos es que aquí tienes tus pinche maleta↑ ¿o la puedo bajar?  
 B: sí↓ bájala (CEF-829-3)

En el primer turno A hace una petición. En el turno que nos interesa, A da una justificación y termina por hacer una petición alternativa (A3) que esta vez recibe una respuesta favorable (B4).<sup>143</sup> En un análisis basado en actos de habla se postula que en (A3) la justificación nos remite a una de las condiciones de felicidad del acto ilocutivo de pedir, a saber: la necesidad de llevar a cabo la acción solicitada, en este caso la existencia de un obstáculo para acostarse en el sofá en que A está sentada.<sup>144</sup> Tal tipo de justificación es considerada un argumento a favor de la petición. En la teoría de Habermas, ello se explica por una racionalidad comunicativa: si hay una orientación hacia el entendimiento, formular un acto ilocutivo implica enarbolar ciertas pretensiones de validez y estar dispuesto a dar razones en caso necesario; a su vez comprender un acto ilocutivo implica saber tanto en qué condiciones puede realizarse como aquellas en que pueden tenerse razones que lo justifiquen (1995: 397-410). No obstante, la atención puesta en la acción lingüística ha opacado la relación que guarda la argumentación con otro tipo de acciones, como ocurre en [4]:

- [4] En la cocina A está friendo chorizo en una cacerola de teflón con una palita de metal, cuando entra B, quien antes se había preparado unas gorditas<sup>145</sup>

B: ¡santos chorizos Batman! (4'') no↑ con esa palita no↓ con esta palita no↓ ¡no manches! / ¡vas a fregarte la cosa esa! nada más era la de las→ gorditas /// (TOMA OTRA PALITA) toma (CEF-829-2)

Tras la oposición y orden inicial (*no↑ con esa palita no↓*), B presenta un argumento (*¡vas a fregarte la cosa esa!*). A semejanza de [3], el argumento estaría apoyando un acto ilocutivo previo del mismo hablante. Sin embargo, un análisis que se limite a tomar en cuenta los enunciados pierde de vista cómo se insertan éstos en la situación y se omite indicar que en tales casos (a diferencia del ejemplo anterior) la acción desencadenante, a la que está respondiendo B al oponerse a ella, no es una acción *lingüística* de A, ni siquiera

<sup>143</sup> Sobre el funcionamiento de versiones subsiguientes de peticiones, cuando no se acepta la primera versión o no se obtiene una respuesta favorable a tiempo, cf. Davidson (1984); un tratamiento específico de ellas como un mecanismo para lidiar con el desacuerdo puede verse en Jackson / Jacobs (1981).

<sup>144</sup> Me baso aquí en el listado de condiciones de felicidad de las peticiones que presentan Jacobs / Jackson (1981: 128).

<sup>145</sup> Platillo mexicano hecho a base de harina de maíz.

comunicativa, sino ejercida directamente en el mundo objetivo.<sup>146</sup> En un punto intermedio se encuentran aquellos casos en que la argumentación se vincula sólo indirectamente a los enunciados, al ocuparse de la aceptabilidad de una acción *referida* cuyas pretensiones de validez son cuestionadas y no las del enunciado o los enunciados y su ilocución (cf. Pander Maat 1985: 7).

Tenemos pues que, en principio, la argumentación puede girar en torno a dos grandes áreas: las pretensiones de validez enarboladas al realizar acciones prácticas concretas, ya sea que éstas sean presenciadas por quien argumenta o que le sean comunicadas; o bien, las pretensiones de validez de acciones lingüístico-comunicativas. Por supuesto, ambas pueden entremezclarse y en algunos casos puede no ser posible distinguirlas, pero conviene saber que la argumentación puede concernir sólo una de ellas. Los dos tipos son cuestionables y justificables en relación con el mundo objetivo, social o subjetivo. No obstante, una vez que la acción se realiza por medio de la lengua, se da un desdoblamiento: la acción lingüística ya no sólo se relaciona con el mundo objetivo en términos de su eficacia, sino también, en su carácter simbólico, en términos de verdad de la proposición; el enunciado puede cuestionarse al nivel metalingüístico, p. ej. en cuanto si una palabra pertenece o no a la lengua en cuestión; un enunciado o unidades discursivas más amplias pueden cuestionarse en un nivel metacomunicativo, p. ej. por su adecuación respecto a una tradición discursiva. Además de esta vinculación directa con la acción, Habermas señala la existencia de pretensiones de validez de segundo orden, las cuales se vinculan con objetivaciones culturales, teorías, normas artísticas, etc. y no con enunciados concretos, y hacia las cuales puede desplazarse cualquier argumentación (1995: 68-69).

Arriba hemos empleado el concepto de *argumento* refiriéndonos a él de un modo muy general como una “justificación”, en el siguiente apartado precisamos qué se entiende por tal en este trabajo.

---

<sup>146</sup> Sobre esta contestabilidad de acciones no lingüísticas, cf. Maynard (1985). Evidentemente la información auditiva y lo que se ha podido reconstruir del evento no bastan para dar cuenta del fragmento en [4], echando en falta la información visual. No se sabe, por ejemplo, si B presenta el argumento tras alguna reacción desfavorable de A, comunicada mediante algún gesto; con la información que tenemos sólo puede decirse que la falta de una respuesta verbal (nótese la pausa) pudo haber sido considerada por B como una señal de desacuerdo. No obstante, ello no cambia el que sea la acción de A la que primeramente se considera polémica, y cabría hacer un análisis similar para algunos ejemplos presentados por Jacobs / Jackson (1981).

#### 4.2.1. Argumento

Siguiendo la dirección marcada por Habermas puede decirse que al argumentar empleamos enunciados que indican razones por las que nuestras pretensiones de validez son rechazables o sostenibles.<sup>147</sup> Éstos son los argumentos. Hablar de los argumentos como *enunciados* implica que se dan en un evento comunicativo concreto y están sujetos a los mismos procesos de interpretación de otros enunciados: se requiere que el receptor le atribuya una intención al emisor y que construya las explicaturas e implicaturas necesarias, a partir de lo que le es transmitido por la vía lingüística y señales concomitantes, así como la información contextual más accesible.

Desde el punto de vista comunicativo, la referencia a un hecho, norma, etc. es un argumento en la medida en que puede interpretarse en función de la ratificación o el rechazo, directo o indirecto, de las pretensiones de validez de una acción. Ello implica reconocer la multifuncionalidad de los enunciados. Para la teoría estándar de los actos de habla, formulada por Austin y desarrollada por Searle, quienes postulaban el carácter convencional de los actos ilocutivos, dicha multifuncionalidad se convirtió en uno de los aspectos más problemáticos, ya que la investigación posterior apuntaba a que fuera de los contextos institucionales con un alto grado de fijación, la fuerza ilocutiva de un enunciado dependía en buena medida de una interpretación contextual (cf. Levinson 1983: cap. 5). Lo anterior devino también un problema para las teorías de la conversación<sup>148</sup> basadas en actos de habla: por su forma, los enunciados parecían realizar unailocución, pero la respuesta dada a ellos en un contexto mostraba que eran interpretadas como realizando otro acto o varios actos ilocutivos, lo cual podía relacionarse con su posición en una secuencia conversacional, convenciones para la realización de ciertos actos, la tradición discursiva o particularidades del evento de habla en cuestión (cf. Levinson 1981). La propuesta en la teoría de la relevancia para lidiar con esta multiplicidad es distinguir entre: a) actos de habla que dependen de una institución y para realizarse han de ser reconocidos como tales (p. ej. *declarar la guerra*); b) actos de habla que no necesitan ser identificados como tales, sino que basta con que se comunique un supuesto con ciertas propiedades (p. ej. *avisar*), y c) actos de habla genéricos (*decir, preguntar, ordenar*) para los que existe una serie de

---

<sup>147</sup> No obstante, aquí nos distanciamos ya un cuanto de Habermas, quien mantiene una concepción de argumento más cercana a la lógica, y se opta por una perspectiva más funcional desde el punto de vista lingüístico.

<sup>148</sup> Entendida aquí en sentido amplio para referirse a eventos de habla dialógicos y espontáneos.

indicadores de fuerza ilocutiva, cuya identificación orienta al oyente en la búsqueda de relevancia y a partir de los cuales puede derivar implicaturas de mayor orden (Sperber / Wilson 1994 / 1986: 296-309). Con ello, la teoría da cuenta del hecho de que sea posible asignar diversas ilocuciones a un enunciado (p. ej., considerarlo como una pregunta y un ofrecimiento simultáneamente), en función de los supuestos comunicados, las instrucciones que dan los indicadores de fuerza ilocutiva para su interpretación y los contextos accesibles al oyente en ese momento.<sup>149</sup>

Volvamos a la argumentación del ejemplo [4]: “*no↑ con esa palita no↓ con esta palita no↓ ¡no manches! / ¡vas a fregarte la cosa esa!*”. Puede debatirse si la fuerza ilocutiva es, como se ha manejado arriba, desde una perspectiva que parte de actos puntuales, la de una orden, acompañada por una marca de rechazo y otro acto como deplorar (*¡no manches!*), o desde una perspectiva más global que parte de acciones, la de un (fuerte) rechazo elaborado en varias emisiones y particularizado a un aspecto de la acción de A; como quiera que se interprete, resulta plausible tomar el último enunciado como una advertencia. Cuando se postula que *¡vas a fregarte la cosa esa!* también funge como argumento, lo que se está diciendo es que dicha advertencia, a diferencia de otras como podría serlo *tú sabrás*, tiende a interpretarse como una razón para no usar esa palita al indicar porqué es rechazable un aspecto de la acción de A. En casos extremos como el que nos ocupa, B depende en gran medida de la información contextual que puede aportar y las inferencias que pueda derivar, supeditado en ambos casos al principio de relevancia, para entender qué es lo que se quiere comunicar. Para que el argumento en nuestro ejemplo tenga sentido, se requiere que A identifique la referencia de *la cosa esa* (para lo que por supuesto podría haber contado con el apoyo de algún gesto de B), dirija su atención a otra información de la situación comunicativa (disponible por la vía perceptual), como el hecho de que es una cacerola *de teflón* y la palita que está usando es *de metal*, recupere información relativa a ambos y extraiga alguna inferencia que directa o indirectamente apoye la no validez de la acción de A, ya sea, p. ej., en términos de consecuencias negativas o, dependiendo del grado de rutinización, de normas de comportamiento en torno a las cacerolas de teflón.<sup>150</sup> En otros casos, la intención comunicativa de que se pretende dar un

<sup>149</sup> Por lo que toca a la argumentación en torno a acciones lingüísticas, cabe precisar aquí que son los sujetos quienes tratan la acción desde el punto de vista de una ilocución u otra al argumentar.

<sup>150</sup> En esto último sigo a Paglieri (2007), para quien una cadena inferencial en la que el destinatario tenga que recuperar información enciclopédica y a partir de ella extraer las inferencias requeridas puede resultar muy

argumento puede ser más explícita, p. ej. si en un contexto en el que se han cuestionado ciertas pretensiones de validez el emisor ha empleado ciertos marcadores discursivos;<sup>151</sup> sin embargo, la intención informativa del emisor sólo se cumple si el receptor interpreta la información que conlleva el enunciado como una razón que apoya o socava una pretensión de validez, es decir, si puede establecer una relación entre ambos. Eso no quiere decir que el receptor *considere* que el argumento es aceptable, ya que puede tener otras razones para rechazarlo; significa simplemente que *reconoce* la(s) razón(es) del emisor. Por el contrario, si no puede establecer tal relación, el enunciado será juzgado poco relevante en términos de las expectativas creadas.

#### 4.2.2. Argumentación e inmediatez comunicativa

Se habrá notado que en lo que llevamos no se ha dicho nada en cuanto a la forma concreta en que operan los procesos inferenciales. Hay varios motivos para ello. Por un lado, dado el estado de la cuestión no se sabe concretamente cómo es que operan las inferencias no-demostrativas. Aunque se han lanzado diversas propuestas, no existe un consenso ni entre quienes se ocupan de ellas desde el punto de vista cognitivo, ni entre los especialistas en la argumentación.<sup>152</sup> De hecho, el modelo que Sperber / Wilson (1994 / 1986) proponían, basado en un componente deductivo, era presentado por ellos mismos como un cuanto especulativo. Por otro, las “reconstrucciones” en que se busca explicitar la “estructura profunda” de la argumentación suelen parecer un cuanto arbitrarias y dependen en buena medida de los objetivos del analista, como se verá más adelante (cf. 4.5). En consecuencia, el tratamiento por el que se ha optado es algo más cauteloso y se limita a indicar dónde es que intervienen.

---

costoso, por lo que con suma frecuencia aplicará el esquema inferencial con el que esté más familiarizado. Aquí dejo abierta la posibilidad de que sea por cualquiera de las dos vías.

<sup>151</sup> Como ocurre en [3] con *es que*, un marcador especializado en introducir justificaciones (cf. Briz 1998: 172-173). Opto por llamarlos “marcadores discursivos”, si bien la terminología empleada varía considerablemente según el autor. Para el español, pueden verse los “conectores consecutivos” y “contraargumentativos” de Martín Zorraquino / Portolés (1999), a los que habría que añadir algunos de los que manejan como “reformuladores” (todos ellos englobados como marcadores discursivos), así como algunos “conectores pragmáticos” tratados por Briz (1998: 177-198). En todos ellos la lectura argumentativa depende del contexto.

<sup>152</sup> Para una breve revisión en el ámbito cognitivista, cf. Sperber / Mercier (2009). En la argumentación se opta por un procedimiento deductivo, por modelos mixtos que incluyen esquemas presuntivos, un procedimiento abductivo o metonímicos. Una amplia clasificación de esquemas argumentativos es presentada por Kienpointner (1992); para una propuesta mixta, que da cuenta del debate en torno a cómo reconstruir los argumentos, cf. Walton / Reed (2005).



En este sentido, las nociones de argumento y argumentación empleadas aquí difieren de las que usualmente se manejan en los trabajos con una orientación lógica. En ellos es común encontrarse con un uso restringido del término argumentación, con el que se hace referencia a lo que se considera una estructura subyacente al discurso, conformada por las relaciones que guardan los argumentos entre sí. En este trabajo, en cambio, remite al nivel del discurso, con todas sus peculiaridades lingüístico-comunicativas y en el que pueden presentarse uno o más argumentos junto con otros procedimientos (del mero rechazo o cuestionamiento al establecimiento de una referencia).

A su vez, frente a una concepción del argumento como una cadena de razonamiento, compuesto por premisas y conclusiones, la definición que se le ha dado aquí es más minimal. Respecto a modelos como el propuesto por Toulmin (1964 / 1958) o inspirados en él,<sup>153</sup> se ha indicado que en la argumentación conversacional suele bastar con que los hablantes presenten simplemente un motivo, una norma, etc. que justifique la acción y omitan otra información ya que los interlocutores confían en que, de requerírsele, aquellos podrían justificar con todos los componentes necesarios su acción (Völzing 1979: 43, 208-209). Desde el punto de vista comunicativo, si se dejan de lado las normas de tradiciones discursivas que imponen pautas específicas a la argumentación —lo que guarda cierta relación con la idea toulminiana de una dependencia del campo (*field*)—, la diferencia se explica a partir del continuo distancia / inmediatez, ya que es en los discursos próximos a la distancia comunicativa en los que se requiere y se tienen las condiciones para una mayor elaboración. En ellos se ha de comunicar lingüísticamente información contextual que potencie la relevancia de enunciados subsiguientes y el emisor dispone de más tiempo para planear su discurso, lo que le permite anticipar posibles objeciones, si bien el dirigirse a un amplio número de receptores le impide hacerse una idea precisa de ellas y lo obliga también a suponer diversos aspectos desde los que se pueda cuestionar la validez de su propio discurso. En la inmediatez, en cambio, la interacción simultánea cara a cara le permite al emisor dar por sentada cierta información perceptible en la situación de habla; a su vez, los supuestos que posee respecto al entorno cognitivo del interlocutor, así como de la información que le es accesible, son más precisos, con lo que se favorece el recurso de apoyarse en el saber del destinatario y las inferencias que pueda derivar. Aun cuando el

---

<sup>153</sup> Para la elaboración de su modelo, Toulmin tomó como ejemplo la jurisprudencia y presentaba un esquema de los argumentos compuesto por seis partes (*data, claim, warrant, backing, rebuttal* y *modal qualifiers*) (1964 / 1958: 94-145). Éste ha sido retomado en numerosos trabajos de orientación lingüística.

sujeto no dispone del tiempo necesario para planear minuciosamente su discurso, existe la posibilidad de recibir una retroalimentación explícita por parte del interlocutor y de monitorear sus reacciones, de ahí que se pueda determinar y negociar sobre la marcha cuáles son los aspectos problemáticos de las pretensiones de validez que los argumentos buscan solventar o criticar y en caso necesario dar otros argumentos.<sup>154</sup> Lo que esto nos dice es que para un enfoque descriptivo resulta poco útil proponer una amplia estructura que incluye aspectos que no son problematizados o considerados problemáticos por los participantes y en relación con los cuales es que se presentan los argumentos.

### **4.3. Finalidad de la argumentación**

Una vez que se han definido las nociones de argumento y argumentación en este trabajo, interesa hacer una revisión de los estudios empíricos en torno a la argumentación en la inmediatez comunicativa. El énfasis puesto en ellos ha recaído en el manejo del desacuerdo como eje en el que se articula la argumentación en la conversación. Ello permitió, por un lado, mostrar la relación entre argumentos y actos de habla diversos, trascendiendo la noción de verdad como centro de la argumentación (Jackson / Jacobs 1980, 1981; Jacobs / Jackson 1981), y por otro, identificar rasgos en la construcción de turnos (Pomerantz 1984), así como movimientos realizados en una situación de desacuerdo, explorando la relación de ambos con la cortesía (Brown / Levinson <sup>2</sup>1987; Muntigl / Turnbull 1998; Schiffrin 1984). No obstante, este énfasis en el desacuerdo ha llevado a generalizar rasgos de cierto tipo de interacciones a la argumentación en su conjunto. En lo que sigue me centro en tres aspectos: a) la postulación de una oposición entre hablante y oyente; b) la descripción en términos de una secuencia de oposición; c) una visión instrumental de la argumentación. Tras esta revisión se presenta un caso de argumentación que no surge de un desacuerdo, o la anticipación de un posible desacuerdo, *entre* los interlocutores y se discuten sus implicaciones.

#### **4.3.1. Limitaciones de un énfasis en el desacuerdo**

La idea de que la argumentación se da cuando hay un (posible) desacuerdo entre hablante y oyente se halla muy extendida en los más diversos enfoques y no sólo en aquellos que se ocupan de ella empíricamente (cf. p. ej. Van Eemeren / Grootendorst 1984; Pander Maat

---

<sup>154</sup> Sobre esto último, Jackson / Jacobs manejan una postura similar (1980: 262-264).

1985; Völzing 1979). Desde esta perspectiva se parte del modelo de un evento comunicativo simple en el que sólo hay dos interlocutores, de modo que la acción en torno a la que se argumenta es vista como (posiblemente) controvertida para el oyente, y el hablante presenta argumentos para cambiar la actitud del oyente (real o potencialmente a contracorriente de la del hablante). Sin embargo, los trabajos de orientación etnográfica ya advertían de un modo general sobre la inadecuación descriptiva del modelo hablante-oyente y señalaban la necesidad de distinguir entre distintos tipos de participantes.<sup>155</sup> En lo tocante a la argumentación, al no distinguirse entre los diversos tipos de oyentes, se hace una adaptación *ad hoc* de la figura del “oyente” en el marco argumentativo para encajarla en los receptores reales según la situación. Descrito *grosso modo*, en un debate público el “oyente” argumentativo no es el interlocutor (destinatario) que se opone al hablante y plantea activamente la controversialidad de la acción, sino el auditorio (oyentes formales), ya que es de él de quien se busca el acuerdo. En una conversación privada con sólo dos participantes es el interlocutor (destinatario) el que, haya manifestado abiertamente su desacuerdo o no, funge como “oyente” argumentativo. A esta ambigüedad desde el punto de vista etnográfico (el “oyente” argumentativo como oyente formal o como destinatario), corresponde una visión pasiva del oyente centrada en el paradigma desacuerdo-acuerdo, con lo que se deja de lado el rol activo que puede desempeñar el otro en la argumentación. En la situación de debate se pierde de vista, por ejemplo, que el hablante en turno está respondiendo al interlocutor, quien antes ha tematizado ciertos aspectos y no otros, de modo que el hablante no construye sus argumentos en el vacío como si pensara exclusivamente en el auditorio. Los dos son sus oyentes.

Un segundo problema se relaciona con la descripción de la argumentación conversacional a partir de una secuencialidad más propia de ciertas interacciones. Tomando como criterio la realización secuencial del desacuerdo, se le define como compuesta por una secuencia de tres turnos, que pueden darse recursivamente:

- Primer turno: hablante A declara algo
- Segundo turno: B difiere con algún aspecto de lo dicho por A

---

<sup>155</sup> Cf. Hymes 1972: 58-61; Goffman 1979: 7-14, Bell 1984: 159ss.; así como la exposición hecha en el capítulo 2.

- Tercer turno: A manifiesta a su vez su desacuerdo con B, ya sea justificando lo dicho en el primer turno o contestando directamente a lo dicho por B (Muntigl / Turnbull 1998; Schiffrin 1984).

En estos casos la atención se centra en una confrontación explícita y al menos mínimamente sostenida entre los interlocutores. En ella no necesariamente han de darse argumentos. Muntigl / Turnbull (1998) clasifican los actos con que se muestra el diferendo en cuatro tipos: *irrelevancy claim*, *challenge*, *contradiction* y *counterclaim*, de modo que una secuencia puede componerse de una afirmación (*claim*) en el primer turno, una contradicción en el segundo y un cuestionamiento en el tercero, sin que se dé ningún argumento. Así, la interacción modelo empleada para definir la argumentación dialógica corresponde a lo que en otros estudios se ha analizado como disputas (cf. Boggs 1978; Lein / Brenneis 1978; Eisenberg / Garvey 1981).

Cuando no se parte de una tradición discursiva en concreto, el desacuerdo deja de verse por su realización formal en ciertas secuencias y la argumentación pasa a concebirse como un procedimiento, entre otros, para regular el desacuerdo entre los interlocutores. Así, en el modelo estándar de Jackson / Jacobs (1980, 1981; Jacobs / Jackson 1981) la argumentación conversacional es considerada, desde el punto de vista funcional, como un mecanismo para limitar la ocurrencia del desacuerdo y, de darse, incidir en su resolución; desde el punto de vista estructural, se caracteriza por la expansión de un par adyacente mediante adjuntos o secuencias relativos a las condiciones de felicidad de los actos de habla correspondientes al par adyacente en cuestión.<sup>156</sup> Más tarde añadirían al modelo un componente racional, entendiendo por ello que los hablantes tratan de alcanzar ciertos fines para lo que se requiere la coordinación con otros. En él los actos de habla son medios para alcanzar metas y la aceptación de un argumento es una sub-meta para alcanzar una meta más alta (p. ej. la aceptación de un acto de habla) dentro de un plan (Jacobs / Jackson 1989: 164-167). Al centrarse en la consecución de fines, la argumentación es vista desde el punto de vista de una racionalidad estratégico-instrumental. Contra esta visión parcial y predominante de la racionalidad se ha dirigido Habermas (1995) al señalar distintos aspectos de la racionalidad, según la relación que se guarda con respecto a cada uno de los

---

<sup>156</sup> En el análisis conversacional un “par adyacente” se compone de dos turnos, en los que el primero crea la expectativa del segundo (p. ej., petición-aceptación). A diferencia del enfoque ortodoxo en el análisis conversacional, Jackson / Jacobs vinculan los pares adyacentes con los actos de habla.

mundos y su orientación. El actuar estratégico parte de una orientación hacia el éxito, mas no toma en cuenta una orientación hacia el entendimiento.

#### 4.3.2. Argumentación cooperativa

La concepción de la argumentación como dirigida a solventar un (posible) desacuerdo entre emisor y receptor ha soslayado otras funciones, como ocurre con la argumentación cooperativa,<sup>157</sup> en la que si bien sigue habiendo un punto o acción controvertida, no hay un desacuerdo (manifiesto ni anticipado) *entre los participantes en el evento comunicativo*. Este es el caso de [3], donde los interlocutores cuestionan y dan argumentos que critican la validez de una acción realizada por un tercero:

- [5] A y B, amigas, ambas en sus 30s. A estudia en una ciudad distinta a aquella en que vive su familia
- 1 A: [...] /// ¡mi PINche padre! ¡no mames! / me di una encabronada  
[enseguida A cuenta la llamada telefónica con su padre en la que le dijo que la madre estaba enferma y era posible que regresara a su ciudad natal antes de lo previsto]
- 16 A: bueno↓ así quedó↓ // después↑ cuando hablo con Carmen→ me va diciendo Carmen↑ que le habló mi papá→ y yo *ah ¿habló para preguntar por mi mamá?* nooo↓ le habló mi papá y le dijo a Carmen queee [que me tra]
- B: [que ¿qué on] da contigo?
- 20 A: no no no↓ no que qué onda↓ qu- le dijo que me tranquilizara↓ que no me estuviera asustando↓ / que porque yo me quería regresar↑ y entonces→ / [como quie]
- B: [que no] te estuviera asustando ¿de qué?
- A: pos eso↓ como que me ocultara información↑ que no me dijera qué→ pedo [con mi madre o sea]
- 25 B: [¡aaay! que no ma] aame §
- A: § así como queee *tú tranquilízala porque se quiere regresar y pues no↓ y yo así como→*
- B: pero ¿queee le importa? o sea [si te =]
- 30 A: [sí↓ yo]
- B: = regresas no pasa absolutamente NAda porque puedes hacer la tesis allá [o sea]
- A: [exac]tamente↓ exactamente↓ fue todo así como que me quedé→
- 35 B: y si se te da la gana es[tar allá→]
- A: [si se me da] la gana estar allá↑ o sea a él ¿qué chingados le

<sup>157</sup> Adviértase que el uso que aquí se le da al término *argumentación cooperativa* difiere del empleado por Völzing (1979) y otros autores a semejanza de Habermas para referirse a una argumentación dirigida al entendimiento, que contrasta con la *argumentación estratégica*, que persigue fines egocéntricos. La distinción en estos casos no afecta a la dirección del desacuerdo.

- im[porta?]
- B: [porque] tú te sientes más a gusto ¿qué?
- A: exactamente↓ en primera↓ en segunda↑ o sea voy a CREER QUE→ después de  
 40 diecisiete años ahora resulta que sí se va poner en par- en plan de padre y de *oh hay*  
*que protegerla*↓ [luego ¿qué chingados]
- B: [no y además a es]ta PINche eDAD↓ o sea no [mames.↓]  
 A: [exact]amente↓ [...]
- (CEA-21-2)

En la conversación se lleva a cabo una queja sobre un tercero. El fragmento inicia con el turno en que A introduce el tópico del padre acompañado por una evaluación negativa, en las líneas siguientes (hasta la 27) A narra el episodio que origina la queja y en este punto B se afilia con A al dar también una evaluación negativa (línea 26), a partir de ahí viene el desarrollo de la queja como una actividad conjunta de A y B.<sup>158</sup> La parte que nos interesa es precisamente donde se desarrolla la queja. En las líneas 29-43, A y B hacen diversos cuestionamientos y dan razones por las que consideran que la acción del padre de A es objetable. Los turnos marcados corresponden a argumentos dados por B. El primero es más explícito, en cuanto: a) B tematiza directamente la razón que, según la narración de A, ha esgrimido el padre y niega una implicatura que en su interpretación conlleva lo dicho por éste en el sentido de que regresar tendría consecuencias negativas (como la interrupción de los estudios), y b) el argumento *puedes hacer la tesis allá* viene introducido por el marcador *porque*. El segundo depende más fuertemente de la información que el destinatario pueda aportar, p. ej. algún supuesto relativo a un cambio en el rol de los padres a partir de que los hijos cumplen cierta edad, para lo que ha de identificar la referencia del deíctico *esta* en *a esta pinche edad* como relativo a una edad como la de A y B (en sus 30s).<sup>159</sup>

Casos como éste representan un problema para la idea de que la argumentación surge por un desacuerdo entre los interlocutores y el hablante presenta argumentos a fin de convencer al oyente. En [5] B no busca cambiar la valoración de A de la acción del padre y la postura de A es clara para B desde que introduce el tópico. El desacuerdo se produce en relación con una acción referida, realizada por un tercero que no está presente en la

<sup>158</sup> Acerca de la estructura de las quejas sobre terceros en la conversación privada, cf. Traverso (2009). El fragmento completo (líneas 1-43) puede verse en el apéndice.

<sup>159</sup> Volveremos sobre este caso más adelante (cf. 5). La relación entre argumento y pretensiones de validez de una acción con respecto al mundo social ha tratado de operacionalizarse para su análisis mediante la descripción de esquemas normativos o basados en reglas de conducta (cf. Kienpointner 1992, y de un modo más general Völzing 1979: 33ss.).

situación de habla y no participa en la conversación. Aquí resulta indispensable tomar en cuenta la actividad de que se trata, es decir, una queja. Dado que A tiene la misma evaluación negativa de la acción, los argumentos de B pueden ser relevantes porque le proporcionan otros supuestos, es decir, le dan razones adicionales;<sup>160</sup> pero también es posible que su relevancia provenga del mero hecho de expresarlos, ya sea porque con ello se vean reforzados supuestos que ya posee A o porque se añadan al entorno cognitivo mutuo de A y B, es decir, al nivel interpersonal. Este es precisamente el núcleo de la actividad: las quejas están orientadas a obtener la afiliación, pero una vez obtenida se busca determinar en qué sentido y hasta qué punto se da (Traverso 2009), y el que B presente argumentos por su cuenta es un modo de lograrlo. Al juzgar la argumentación como redundante o superflua si el hablante supone que su interlocutor estará de acuerdo con la posición que está argumentando,<sup>161</sup> se le ve desde el punto de vista de la dimensión cognitiva individual y se deja de lado su dimensión social, es decir, el hecho de que la argumentación le da una validez intersubjetiva a lo que de otro modo (en el caso de nuestro ejemplo) podría quedar como una opinión subjetiva y de que en ese proceso se crean o refuerzan vínculos sociales y se construye un mundo socialmente compartido.

Así pues, aunque una función importante de la argumentación puede ser la de resolver un desacuerdo entre los interlocutores, no es la única. No es difícil pensar en contextos en los que sirve una función expresiva, proyectando una determinada auto-representación. En algunos casos ello depende de la tradición discursiva en cuestión, la cual puede estar dedicada o no a la argumentación, de ahí la necesidad de una definición general como la que se ha retomado de Habermas (cf. 4.2).

#### **4.4. Comunicación e interpretación argumentativas**

Uno de los problemas en el estudio de la argumentación es cómo distinguirla de la explicación, la cual también puede interpretarse en términos de justificación. Kopperschmidt basa la distinción en la diferencia entre dos tipos de preguntas: preguntas informativas (*Informationsfragen*) y preguntas de validez (*Geltungsfragen*) (1980: 24-28,

---

<sup>160</sup> Un tratamiento similar en términos de un “enriquecimiento del saber”, como resultado de la argumentación en ciertos contextos, puede verse en Trautmann (2004).

<sup>161</sup> La versión más explícita de ello la encontramos en Van Eemeren / Grootendorst, quienes consideran que en tales casos la argumentación “is in fact a waste of time and effort and both S[peaker] and L[istener] know beforehand that it is” (1984: 45).

54-83). Las primeras señalan un déficit cognitivo por parte del que pregunta y nos remiten a un estado de cosas sobre el que no se tiene información; las segundas indican una duda de legitimidad y nos remiten a las suposiciones que se asume validan la acción. En [12] tenemos los dos casos, cuando B pregunta *que no te estuviera asustando ¿de qué?* (B22-23) y *pero ¿queeé le importa?* (B29), respectivamente. La distinción entre ambos tipos de preguntas, sin embargo, interesa más por lo que nos dice acerca de la ilocución. Una pregunta de validez, advierte Kopperschmidt, no es más que una forma explícita de representar la problematización de la validez en una situación. Lo que se requiere, pues, es que dicha problematización forme parte del contexto en el que habrán de interpretarse los argumentos y ello puede comunicarse de diversas formas más o menos explícitas (cf. *mmm* en [3]; *ay que no maaame*, B26 en [12]; *no↑ con esa palita no↓*, en [4]). En otros casos, la problematización viene más o menos dada por el tema en cuestión o por la tradición discursiva.

En cuanto al primero, éste no necesariamente es vuelto polémico en el momento y puede ser más bien un rasgo que le viene heredado de manera externa a esa instancia discursiva concreta, es decir, forma parte del contexto pero no es un supuesto comunicado explícitamente, por ejemplo, si es problemático para los participantes a partir de interacciones previas; si surge a raíz de otro discurso al que se hace referencia y en el que es problematizado; si es un tema socialmente reconocido como polémico, para el que existe de hecho una serie de argumentos más o menos estereotipados.<sup>162</sup>

Respecto al segundo, ciertas tradiciones discursivas se caracterizan por tener un componente argumentativo, con lo que los receptores tienen la expectativa de que se abordarán pretensiones de validez de cierto tipo, se empleará cierto tipo de argumentos, se usarán ciertos procedimientos discursivos y recursos lingüísticos, etc. Así, la predicación evangelista en los campus universitarios incluye la crítica de la vida estudiantil como pecaminosa; la condena al aborto, la homosexualidad, el feminismo, la embriaguez, entre otros aspectos catalogados como comportamientos o valores propios de los estudiantes; el uso de argumentos que remiten a la Biblia y la recurrencia a estrategias de verbalización

---

<sup>162</sup> Las telenovelas son un buen caso de este último. Klindworth ofrece una buena panorámica de los argumentos dados a favor y en contra de ellas, los cuales, socializados por los propios medios masivos, han pasado de los especialistas al dominio público (1995: 10-23).



descortes (Van Eemeren *et al.* 1993: 141-169).<sup>163</sup> A su vez, para otras tradiciones discursivas no está previsto que se dé una argumentación, lo cual es particularmente notorio en aquellas cercanas a la inmediatez comunicativa, por su carácter espontáneo, sin un tema fijo y sin que los roles de los interlocutores estén predeterminados. Es aquí donde puede darse más fuertemente cierta ambigüedad, pues aunque existen procedimientos más o menos explícitos, consideraciones de otro tipo, como la cortesía o la presencia de terceros, pueden llevar a los hablantes a optar por formas más indirectas.<sup>164</sup> Si lo consideran relevante, los hablantes se encargarán de hacer clara su intención (de argumentar/explicar o hacer una pregunta informativa / de validez), pero, como ya se indicó anteriormente, también pueden tolerar cierta ambigüedad.

Cabe retomar aquí la distinción de Sperber / Wilson de los diversos grados de explicitud e implicitud. Como se recordará (cf. 4.1), la información que conllevan los enunciados no se comunica con la misma fuerza. En la medida en que más información es codificada lingüísticamente, las explicaturas son más fuertes; en la medida en que el contexto inmediato de interpretación permite extraer determinadas implicaturas y no otras para obtener una interpretación relevante, éstas son más fuertes. Sin embargo, hay todo un continuo de implicaturas comunicadas más débilmente (1994 / 1986: 241-246). Cuando lo que se comunica es un amplio número de supuestos presentes de manera muy débil, hablamos más bien de impresiones (: 77-79). La argumentación en el sentido aquí empleado requiere una comunicación más o menos fuerte; conforme se hace más débil y entra más en el terreno de las impresiones, cabría hablar de persuasión, en cuanto ya no es posible indicar de un modo concreto cuáles son las razones aducidas. Respecto a la distinción argumentación / explicación, tenemos que, centrándonos en las preguntas, el que sean de tipo informativo o de validez puede ser sólo muy débilmente comunicado para ese contexto, comunicando fuertemente sólo que cierta información es deseable. En algunos

---

<sup>163</sup> Este ha sido un aspecto tratado desde la antigüedad. En fechas más recientes numerosos trabajos dan información valiosa interpretable en el marco teórico de las tradiciones discursivas, cf. p. ej. Van Eemeren *et al.* (1993); Trautmann (2004); Völzing (1979); de un modo general, también Habermas (1995 / 1987), Walton (1998).

<sup>164</sup> Procedimientos de carácter general, como la ridiculización o la ironía, ya eran tratados por la retórica (p. ej. Perelman / Olbrechts-Tyteca 1989 / 1958). Para la argumentación en la inmediatez comunicativa —cuyo estudio se ha orientado a instancias de desacuerdo entre los interlocutores, como ya se indicó— Muntigl / Turnbull (1998) indicaban que procedimientos como la contradicción, los señalamientos de irrelevancia o los cuestionamientos eran desplazados para favorecer afirmaciones en sentido opuesto (*counterclaim*); Pomerantz (1984) señalaba que en la conversación había una preferencia por el acuerdo, por lo que había una tendencia a no emplear formas fuertes de desacuerdo, con indicadores de oposición explícitos.

casos, de considerarlo relevante y adecuado, a quien va dirigida la pregunta puede buscar que su interlocutor manifieste en forma más explícita su intención. En este sentido, hablamos de comunicación argumentativa cuando es claro para los interlocutores que hay la intención de apoyar o criticar ciertas pretensiones de validez; mientras que la interpretación argumentativa concierne al destinatario y puede darse aun cuando no sea manifiesta la intención del emisor de argumentar. Los casos que aquí nos interesan son los que caen dentro del primer tipo.

#### **4.5. Las reconstrucciones de la argumentación y la coherencia**

La argumentación como área de estudio se ha enfrentado a la existencia de implícitos en la comunicación desde sus orígenes, desde que Aristóteles señalara al entimema como el argumento propio de la retórica y la tradición terminara por identificarlo con un silogismo incompleto, del que se ha omitido alguna premisa o su conclusión.<sup>165</sup> Tras el rechazo del modelo silogístico como apropiado para lidiar con la argumentación,<sup>166</sup> a partir de la segunda mitad del siglo XX la pregunta fundamental en los estudios normativos de la argumentación ha sido cómo determinar la validez de un argumento (o si se prefiere, su aceptabilidad) en términos más cercanos a la práctica argumentativa. Un paso importante para este trabajo crítico ha sido el “reconstruir” lo que se considera la “estructura profunda” de una argumentación, es decir, dada la cantidad de implícitos en el discurso, se considera necesario explicitar premisas y conclusiones, las relaciones que se establecen entre argumentos, entendidos como cadenas de razonamiento, y ver con qué apoyo cuenta una tesis.<sup>167</sup> Los problemas de este tipo de reconstrucciones, para las que suele recurrirse a una representación diagramática, son conocidos: el analista asume una perspectiva omnisciente, el contexto de interpretación es presentado como estable y predeterminado, los argumentos parecen darse independientemente de los hablantes, distintas premisas faltantes pueden encajar en un mismo contexto de interpretación, etc. (cf. Van Eemeren *et al.* 1996: 176-177, Hampel 1980, Walton 1998: 61, Willard 1976). Un modo de tratar el problema ha sido

---

<sup>165</sup> Para una revisión crítica histórica sobre esta confusión, cf. Burnyeat (1994).

<sup>166</sup> El trabajo más influyente en este sentido es sin duda Toulmin (1964 / 1958), cf. también nota 123.

<sup>167</sup> Las teorías modernas de la argumentación suelen incluir en su marco normativo otros aspectos, como reglas de procedimiento, etc., ya sea estableciendo un único estándar o varios (cf. Toulmin 1964 / 1958, Van Eemeren / Grootendorst 1984, Habermas 1995 / 1987, Walton 1998; para una revisión de diversos enfoques, cf. Van Eemeren *et al.* 1996).

distinguir entre la reconstrucción hecha por los hablantes y la realizada con fines críticos. Así, Van Eemeren *et al.* (1993) proponen una reconstrucción normativa ideal que sirve de contraste con la argumentación tal y como se presenta discursivamente.

Para fines descriptivos, tales reconstrucciones tienen poca utilidad —aun cuando se busque un acercamiento con perspectivas empíricas—, debido al modo mismo en que se procede cuando se trata de hacer crítica, el cual no corresponde a la variabilidad de las condiciones de recepción y los distintos modos en que se usan y reciben los discursos. Desde una perspectiva crítica se puede invertir más tiempo y prestar mayor atención al discurso extrayendo una mayor cantidad de implicaturas, el analista que aborda un discurso transcrito se adelanta y se regresa en la transcripción tratando en forma conjunta información proveniente de distintos sitios, se pierde la diferencia entre los diversos tipos de información (la de carácter enciclopédico, la comunicada intencionalmente, la presupuesta, etc.). En suma, tales reconstrucciones cuentan con el apoyo de la escritura y el distanciamiento de quien no está involucrado en el evento de habla. En contraste, en la inmediatez comunicativa, en la que se centra nuestro interés, la comprensión se ve limitada por la fugacidad del mensaje, la capacidad de la memoria a corto plazo, los recursos disponibles para procesarlo según el estatus de los participantes, la realización simultánea de actividades no lingüísticas, etc. (cf. Clark / Wilkes-Gibbs 1986, Clark 1997). A ello se suman las consabidas diferencias individuales en cuanto a supuestos que albergan los receptores (y por consiguiente la información contextual que pueden aportar), así como en los esquemas argumentativos con los que se hallan más familiarizados (cf. *supra*). Lo anterior hace que en realidad no pueda hablarse de una estructura profunda. Lo que sí puede hacerse es describir el proceso por el que el discurso se percibe como coherente y los factores que intervienen en ello.

En la teoría de la relevancia la coherencia es vista como una cuestión de accesibilidad de contextos (Wilson 1998). Un discurso es percibido como incoherente si a) la información contextual requerida para procesar un enunciado no es accesible en ese momento (e incluso puede ser completamente inaccesible), o b) en términos de relaciones entre enunciados, cuando el procesamiento de un enunciado no afecta la relevancia del siguiente. Ello no quiere decir que la relevancia equivalga a la coherencia, ya que un enunciado puede ser relevante aun siendo incoherente en el contexto. Este es el caso cuando se produce un cambio drástico de contexto pero los efectos cognitivos son muy

amplios. Tales cambios suelen ser marcados mediante recursos como cambio de párrafo, aumento en la velocidad de habla, marcadores discursivos de digresión, etc. Mediante ellos el emisor le ahorra un esfuerzo de procesamiento innecesario al destinatario anunciándole un cambio de contexto, en consistencia con el principio de relevancia.

Ahora bien, ya se señaló que algunas tradiciones discursivas pueden conllevar la expectativa de que se argumentará, así como expectativas más o menos específicas sobre las razones a emplear, en cuyo caso la ubicación de un discurso como perteneciente a una tradición discursiva hace accesible dicha información contextual. No obstante, también se indicó que tales expectativas podían surgir en forma espontánea a partir de la problematización de pretensiones de validez, con lo que también se crean expectativas respecto a enunciados subsiguientes. Interesa ahora tratar casos en que la problematización permanece implícita y la interpretación de varios enunciados como argumentos depende de implicaturas. Volvamos al ejemplo [3], en el que el intercambio acerca de la maleta continúa cuando interviene C, quien había permanecido callado:

[1]

- 1 A: ¿no te quieres sentar acá para que me dejes arranarme allá? //
- B: mmm
- A: pos es que aquí tienes tus pinche maleta↑ ¿o la puedo bajar?
- B: sí↓ bájala // (SE OYE RUIDO DE QUE A LAS ESTÁ BAJANDO)
- 5 C: ¡mm! ¡las mea el perro! (PARECE ESTAR COMIENDO) (3'')
- B: (SUSPIRA) /
- C: y si llueve→ así mucho↑ se puede meter el agua y se mojan
- A: ¡ay! pues al rato las subimos otra vez (CEF-829-3)

En los dos turnos marcados, C presenta argumentos con los que se rechaza la validez de la acción de ‘bajar las maletas’, a los que A termina respondiendo con una contrapropuesta (línea 8), una estrategia común para resolver desacuerdos (cf. Jackson / Jacobs 1981).<sup>168</sup> No tendría mucho sentido vincular los argumentos de C exclusivamente a la acción lingüística de B, quien ha dado su permiso (B4); a la acción física de A, que baja las maletas, o incluso a la segunda petición en A3. Resulta más razonable tomar la situación como un todo. La problematización de ‘bajar las maletas’ no se presenta explícitamente mediante un cuestionamiento u otro procedimiento como la contradicción, sino que resulta de una implicatura creada a fin de determinar la relevancia del enunciado. Para entender la

---

<sup>168</sup> Nótese que los argumentos de C son vistos como objeciones, de ahí que no quepa identificar argumento y justificación. El término *contraargumento* suele señalar esta orientación hacia el otro.

contribución en C5 ha de extraerse la implicatura ‘no hay que bajar las maletas’ o una similar, con la cual se problematiza la acción, y es esta misma implicatura la que permite entender el enunciado como un argumento. Una vez extraída, ésta pasa a formar parte del contexto en que se interpreta C7, lo que facilita su lectura como un segundo argumento.

Estos casos dificultan en gran medida basar la coherencia del intercambio en relaciones que se establecen entre segmentos del discurso, ya sea que sean vistas como relaciones entre enunciados, entre turnos o entre actos, pues de entrada no es posible localizar a qué segmento nos estaría remitiendo C5.<sup>169</sup> Por otro, dada la importancia que en el estudio de la argumentación suele dársele a los procedimientos cohesivos, en especial a los marcadores discursivos, cabe notar que tampoco es posible fundarla en la presencia de tales indicadores. Aunque los dos turnos (C5 y C7) contienen indicadores de ese tipo (el clítico *las*, el marcador *y*), ninguno brinda una orientación precisa sobre la intención comunicativa de C de dar argumentos. Ello se sostiene en la implicatura.

La teoría de la relevancia permite explicar que los argumentos sean percibidos como coherentes aun en ausencia de marcadores discursivos<sup>170</sup> y ya sea que remitan a algún enunciado previo, un aspecto de la situación o, en general, información presente en el entorno cognitivo mutuo, siempre y cuando sea información accesible. Esto es de suma importancia cuando se trata de una comunicación oral simultánea en la que el procesamiento se ve sometido a un tiempo limitado y el receptor no puede detenerse, regresar a lo dicho anteriormente, consultar otros textos, etc., como puede hacerlo bajo otras condiciones.

Ahora bien, el ejemplo presentado es un caso relativamente sencillo por su brevedad y difiere de aquellos en que el episodio argumentativo se extiende y puede ser mucho menos claro qué pretensión de validez está siendo abordada y la relación de los argumentos con ella, tanto por la variación en cuanto a la interpretación de las estrategias empleadas y las implicaturas que se les confieren,<sup>171</sup> como por el que discursivamente se lleven a cabo otras actividades, ya sea porque se persigan varias metas (p. ej. en la argumentación estratégica en que también interesa vencer al interlocutor) o por necesidades comunicativas

---

<sup>169</sup> Esto no es por supuesto un problema específico de la coherencia *argumentativa*, sino que atañe en general a los modelos de coherencia basados en la mera consideración del contexto, como ya se ha señalado en diversos trabajos (cf. p. ej. Brown / Yule 1993 / 1983; Levinson 1981; Moeschler 1993).

<sup>170</sup> O de alguna marca cohesiva, cf. el argumento en [4]: *vas a fregarte la cosa esa*, en el que no se emplea ninguno de ellos.

<sup>171</sup> Al respecto, cf. Rips (1998).

(p. ej. en la negociación para establecer una referencia). Los marcadores discursivos son sin duda útiles para ir ordenando el discurso y dar instrucciones al interlocutor, pero un aspecto poco tratado en la literatura sobre argumentación es la existencia de otro tipo de procedimientos mediante los que explícitamente se establece cuál es el estatus de la información comunicada, reorientando la atención del destinatario. De ello nos ocuparemos en el siguiente capítulo.

#### **4.6. Recapitulación**

A lo largo del capítulo se ha tratado de ofrecer una definición de la argumentación basada en su función comunicativa: la resolución o crítica de pretensiones de validez polémicas. Ello nos ha llevado a considerar la relación que guarda con las acciones lingüísticas, un aspecto al que se le ha dedicado cierta atención en la literatura especializada, y las no lingüísticas, dada la imbricación del discurso en la situación de habla como se observa en la inmediatez comunicativa. Un enfoque centrado en lo que ocurre en una situación comunicativa lleva a ver que el desacuerdo puede no estar de por medio entre los interlocutores, independientemente de que lo haya con actores sociales que no participan del evento, y por tanto el sujeto que argumenta no necesariamente busca convencer o aumentar / disminuir la adhesión a una postura.

Con base en la teoría de la relevancia se ha procurado una definición de los argumentos que permita su abordaje lingüístico al tratarlos como enunciados. En cuanto tales, no poseen una forma o posición secuencial específicas pero sí un uso social comunicativo. Están sujetos a los procesos de interpretación a los que están sujetos otros enunciados, de modo que su sentido ha de establecerse con el recurso a procesos inferenciales, derivando las explicaturas e implicaturas correspondientes. Dicho tratamiento depende también de un enfoque basado en una comunicación fuerte, en el que las razones esgrimidas son enunciadas de manera más o menos explícita y la intención de argumentar es más o menos clara para los interlocutores. Es entonces que puede hablarse de una comunicación argumentativa. En algunos casos ello se ve facilitado por la tradición discursiva en cuestión; en otros por el uso de ciertos procedimientos o indicadores; en otros más se depende de implicaturas necesarias para reconocer la intención comunicativa del hablante.

Hasta aquí nos hemos limitado a la argumentación en la oralidad espontánea, en el siguiente capítulo pasamos al análisis de la telenovela y el manejo que se hace en ella de la argumentación, tomando en cuenta tanto las características internas del género como su peculiar situación en cuanto va dirigida a un público masivo.

## 5. Argumentación en la telenovela y la conversación espontánea.

### Focos y presuposiciones

En el capítulo anterior se indicó, con base en la teoría de Habermas, que al argumentar una acción puede en principio ser abordada desde tres mundos, el objetivo, el social, el subjetivo y (de ser el caso) el lingüístico. Incluso limitando la argumentación a uno de estos mundos, p. ej. el social, los argumentos dados a favor o en contra de la validez de una acción pueden referirse a distintos aspectos de la misma: quién está autorizado a realizarla, el modo en que ha de llevarse a cabo, su relación con ciertos valores, etc.<sup>172</sup> A su vez, cuando se problematiza una acción y se argumenta al respecto, las pretensiones de validez en juego ya no son sólo las de la acción, sino también las de los argumentos. En consecuencia hay una movilidad sobre lo que cada interlocutor considera que es de interés para lo que se está argumentando en un momento dado. El hablante puede volver a un aspecto abordado con anterioridad o presentar uno nuevo, pero para ser relevante tiene que ocuparse de qué información ya está activa, cuál es accesible y cuál es nueva pero puede ser tolerada por el oyente sin que implique un esfuerzo de procesamiento tal que obstaculice la comunicación. Así pues, una tarea importante para quienes argumentan en una situación dialogada es el manejo que se hace de la información.

Entre los recursos con los que cuentan para hacerlo de manera más o menos explícita, está el uso de fórmulas de carácter metacomunicativo que indican un desplazamiento del centro de interés (p. ej. *vamos a dejar X a un lado*); así como el empleo de construcciones con las que se focaliza cierta información o se presenta información contextual. En los apartados 5.3 y 5.4 se abordarán tales recursos por separado, centrándonos en su empleo en nuestros *corpora*, para lo cual se define brevemente lo relativo a la estructura de la información en el nivel oracional (cf. 5.2). Pero antes de entrar en el tratamiento de tales cuestiones interesa caracterizar la argumentación como se presenta en la telenovela, lo que nos dará un marco general para el análisis posterior.

---

<sup>172</sup> Buena parte de la literatura sobre argumentación se ha dedicado a tratar de clasificarlos, ya sea bajo la rúbrica de *topoi*, siguiendo la tradición aristotélica, o *tipos de argumentos*, *esquemas argumentativos*, etc. Remito aquí a la bibliografía especializada citada en el capítulo 4.



## 5.1. Caracterización de la argumentación en la telenovela

Quisiera retomar aquí una de las convenciones narrativas de la telenovela a la que se aludió en el capítulo 2: la redundancia interepisódica e intraepisódica, mediante las cuales se presentan los conflictos a resolver dentro de la historia. Desde el punto de vista de una estética de la recepción, se ha considerado que uno de los placeres de la audiencia al ver este tipo de programas radica en que representa “a constant rehearsal of emotional dilemmas” (Geraghty 1991: 43). La audiencia se involucra en el proceso de decidir —sin cargar con la responsabilidad de las consecuencias— la solución más conveniente (*ibid.*: 42) a problemas como *¿debo o no rechazar a mi hija prostituta?*, y ello abre la posibilidad de que en el hogar se discutan a su vez estos temas (cf. 2.3). De manera que en la telenovela, además de una argumentación “local”, sin mayor trascendencia para la narrativa,<sup>173</sup> está la que se da en torno a tales dilemas, que se repiten una y otra vez. Los personajes discuten y evalúan reiteradamente las acciones pasadas y el modo en que ha de procederse para resolver los problemas que enfrentan, proyectando otras posibles acciones a futuro, y con ello se va construyendo buena parte de la narrativa. Aunque no siempre sea el caso, con frecuencia dicha evaluación es razonada, es decir, se discuten las pretensiones de validez de una acción y se dan argumentos.

El hecho de que sea propio de la telenovela que los personajes argumenten sobre sus problemas y cómo solucionarlos hace que se centren en lo que es más aconsejable. Este tipo de argumentación ha sido tratada desde la antigüedad como *deliberación*. Aristóteles la consideraba uno de los tres géneros de la retórica, junto con el epidíctico y el judicial. El género deliberativo se centraba en el consejo y la disuasión a partir de argumentos basados en lo que se juzga conveniente o perjudicial para lo que daba una serie de *topoi* (*Retórica* 1358b-8ss.). Más recientemente, la deliberación es retomada por Walton (1998) como un tipo de diálogo sin limitarse ya al discurso público. En él se trata de encontrar una solución a un problema práctico, ético, técnico o científico; comúnmente las acciones son evaluadas a partir de sus consecuencias o efectos (el “argumento pragmático” en el modelo de Perelman / Olbrechts-Tyteca), viendo cuál es la más aceptable con respecto a otras

---

<sup>173</sup> Cf. el ejemplo [5] más abajo, donde se presenta una argumentación muy breve con este carácter local sin una proyección para la narrativa.

alternativas (1998: 151ss.). Aun sin ser éste el único tipo de argumentación en la telenovela,<sup>174</sup> sí es el más frecuente y el que permite explicar diversos rasgos del género, entre ellos la percepción muy generalizada de que no pasa nada: no se producen cambios sustanciales en la trama porque los personajes están tratando de decidir el mejor modo de proceder.

En el capítulo anterior ya se aludió al empleo de la exhortación (propuestas, peticiones, consejos, etc.) como una acción con la que se busca lidiar interactivamente con el desacuerdo. En casos como el episodio de las maletas ahí analizado la petición para bajar las maletas se hace como una alternativa tras el fracaso de una petición previa. Sin embargo, en otras ocasiones no se desiste en abordar las pretensiones de validez de la acción planteada originalmente y la exhortación tiene también la función de servir de argumento. Ello ocurre fundamentalmente cuando se trata de acciones de carácter no impositivo, como proponer o aconsejar, en las que el beneficiado es el oyente.<sup>175</sup> En términos de los esquemas argumentativos propuestos por Walton, se trata de presentar un medio considerado el más prudente para alcanzar una determinada finalidad (1998: 154). Acorde con la definición que se ha presentado en el capítulo 4, es la relación con ciertas pretensiones de validez problemáticas la que hace que la exhortación sea tomada por argumento, como ocurre en [1]:<sup>176</sup>

[6] B va a mudarse a otra ciudad y está empacando sus cosas. A y C la ayudan.

- A: éstas [SOSTENIENDO DOS TAZAS] ¿ninguna de las dos? /  
 B: no  
 C: ¡aaay! ¡qué boni[ta! la CAFÉ=]  
 B: [(( )) es mía]  
 5 C: = no la había vi[sto]  
 B: [la ca]fé es mía↓ pero→ / se me va a  
 quebrar↑ ((o sea esa)) se me va quebrar↓  
 A: ¿tu plato dee[e]  
 X: [((el))]  
 10 A: = vaca o quién °(sabe [qué (chingados))°?]

<sup>174</sup> En la propuesta de Walton se reconocen seis tipos, que pueden mezclarse entre sí: persuasivo, de búsqueda de información, de negociación, de indagación, erístico y deliberativo. En el *corpus* los únicos que no aparecen son el de negociación e indagación; los otros están representados en menor medida o aparecen en forma mixta.

<sup>175</sup> Para esta distinción y específicamente sobre la exhortación no impositiva, cf. Haverkate (1994: 24-27).

<sup>176</sup> Incluyo aquí un ejemplo del corpus de conversaciones espontáneas para mostrar que esta clase de empleos no son exclusivos a la telenovela, en la que más bien se busca imitar este rasgo ya presente en los discursos no ficticios.

- B: [no eso no↓] nooo §  
 C: § ¿¡cómo crees!? ¡aaay! el chiste es  
 saberlo envolver correctamente  
 B: Carmen ¡tengo un chingo de cosas todavía que empacar! no ‘pérate↓ deja- si haaay  
 15 espacio llo empaco↓ si no↑ no↓ /// ¿¡cómo crees!? (CEA-01)

En el turno marcado, C propone una posible vía de solución, *el chiste es saberlo envolver correctamente*, la cual se interpreta como un argumento al apuntar una razón por la que sí es posible que lo lleve consigo. Ello se da en el contexto de un cuestionamiento previo de la misma hablante: *¿¡cómo crees!? ¡aaay!*, así como de la razón que ha esgrimido B para no llevar consigo la taza, *se me va quebrar* (B6). En 5.3 se abordan construcciones focalizadoras como la utilizada en el argumento de C. Éstas son empleadas tanto para argumentar como para proponer, una acción saliente en estos contextos deliberativos. En algunos casos las propuestas son simplemente eso; en otros, como en [1], cumplen también la función de argumentar, y son éstos los que se han incluido en el análisis posterior.

Una segunda situación por la que se argumenta al interior de la ficción telenovelesca en forma recurrente es la relacionada con el secreto. Ello ocurre cuando un tercero trata de develarle la verdad a uno de los personajes afectados por el secreto que mantiene alguien cercano (p. ej. cuando el policía busca convencer a Lucía de que su esposo es un criminal). Tales escenas no son meramente informativas: como el interlocutor no cree lo que se le está diciendo, problematizando el que sea verdad, el personaje en cuestión da argumentos que apoyen la validez de lo dicho. Otra situación argumentativa vinculada al secreto concierne a la confesión. En tales escenas se problematiza la verdad de lo dicho, así como la validez de la acción confesada. Algunas de ellas devienen en pleito, mientras que en otras se discuten las acciones a emprender en el futuro; en las primeras la argumentación —siguiendo la clasificación de Walton— es erística, en las segundas pasa a la deliberación. Este amplio compás de la acción, pasando de informar a cuestionar, argumentar, proponer una acción a emprender, etcétera, es posibilitado por la mayor duración de las escenas en las telenovelas de Argos (cf. 1.2.5).

Finalmente, por el tipo de temas a partir de los cuales se seleccionó el corpus, es decir, delincuencia y prostitución, los argumentos remiten a los ámbitos ético y económico, pero al inscribirse en la telenovela se añaden argumentos que remiten al ámbito emocional-sentimental. La argumentación telenovelesca se vincula así con los mundos objetivo, social

y subjetivo. Como se verá, en la telenovela cuando el paso de uno a otro es marcado explícitamente, se hace en parte en función de una mimesis de la oralidad en el nivel de la ficción, y en parte tomando en cuenta la comunicación con la audiencia. La mayor explicitud que se maneja en algunos casos facilita la comprensión por parte de la audiencia, pero también hace que se perciba como una comunicación más enfática y/o antagonizada.

Antes de pasar al análisis de ambos *corpora*, es necesario definir algunas nociones sobre la estructura de la información en los enunciados.

## 5.2. Estructura de la información

La bibliografía lingüística acerca de la estructura de la información es muy amplia, de los trabajos pioneros dentro de la Escuela de Praga a las diversas propuestas hechas en estudios gramaticales de orientación tanto formalista como funcional. El enfoque adoptado aquí es el desarrollado por Lambrecht (1996 / 1994).<sup>177</sup> Para este autor, hay dos tipos de relaciones que intervienen en cómo se estructura la información en los enunciados: una concierne al tópico oracional, y la otra, al foco.

El tópico oracional se entiende, en términos generales, como aquello de lo que trata la proposición expresada por un enunciado. Cabe distinguir dos clases de tópico:

- El tópico entendido como un fondo o escenario para la proposición expresada, como ocurre con las frases adverbiales (Lambrecht 1996 / 1994: 125-126). Dicho en términos de Chafe, es “the frame within which the sentence holds”, en cuanto limita la predicación a un dominio restringido (1976: 50-51). A fin de distinguirlo del siguiente, me referiré a éste como *tópico-marco*.
- El tópico entendido como un referente acerca del cual trata la proposición de la que forma parte, dando información relevante sobre él. No necesariamente se trata de un referente ya activado (es decir, del cual el destinatario esté consciente en el momento del enunciado), ya que puede ser sólo pragmáticamente accesible en el discurso. Conforme su grado de activación e identificabilidad es menor se

---

<sup>177</sup> Dentro de la teoría de la relevancia se ha hecho el intento de abordar la cuestión en términos de información de fondo y de primer plano (cf. Sperber / Wilson 1994 / 1986: 248-266), relacionándolo con el significado procedimental: algunas construcciones marcan de manera explícita cuál de la información codificada lingüísticamente es de fondo, con una relevancia indirecta al servir más a reducir el esfuerzo de procesamiento, y cuál es de primer plano, con una relevancia directa, por sus efectos cognitivos (cf. Jucker 1997). Sin embargo, el enfoque de Lambrecht permite hacer otras distinciones.

vuelve menos aceptable como tópico (Lambrecht 1996 / 1994: 131ss.; 2001). En este caso, hablaré de *tópico* o, de requerirse mayor claridad, *tópico oracional*.

Por su parte, el *foco* es el componente semántico que no puede darse por sentado al momento de emitir un enunciado. Independientemente de su estatus como información activada o no activada, el rol que cumple dentro de la proposición es impredecible. Para determinarlo, se requiere tomar en cuenta lo que el hablante asume es información conocida por el destinatario. De ésta, sólo aquella que es evocada léxico-gramaticalmente por el enunciado mismo, es decir, que se manifiesta en su estructura léxica o gramatical, juega un rol en cómo es estructurada la información al nivel oracional. A las suposiciones de este tipo, Lambrecht las denomina *presuposiciones de conocimiento* (Lambrecht 1996 / 1994: 206ss.; 2001). El que deban ser evocadas formalmente en el enunciado permite distinguirlas de otro tipo de información también asumida como conocida (perteneciente al entorno cognitivo mutuo) y que de un modo más general se ha venido tratando aquí como *supuestos* en el marco de la teoría de la relevancia. Para mantener dicha distinción, se conserva el término de *presuposiciones*.

Recapitulando, el foco de un enunciado es un elemento que se superpone a la presuposición, y es en virtud de la relación que se establece entre ambos que puede decirse que un enunciado conlleva información nueva (*ibid.*: 211-213).

Además de la presuposición de conocimiento, Lambrecht (2001) distingue otros dos tipos de presuposición. Una es la *presuposición de topicalidad*, según la cual el hablante asume que la entidad en cuestión es un centro de presente interés y, por tanto, el destinatario puede esperar que juegue un rol en la proposición. En esta presuposición se basa el que un referente sea tratado como tópico, pero también aplica a entidades o proposiciones que no son plenamente referenciales. La segunda es la *presuposición de conciencia*, por la que el hablante asume que la representación mental de la entidad en cuestión ya ha sido activada. Esta última concierne tanto a tópicos como a focos, y afecta el modo en que se codifican: como una frase nominal, un pronombre, etcétera.

Ciertas construcciones se caracterizan porque convencionalmente estructuran la información de un modo específico, haciendo explícito para el oyente lo que es presupuesto, topical o focal, precisamente con base en esa cualidad se eligieron las aquí analizadas.

### 5.3. Tópico, presuposición y foco en la conversación espontánea y la telenovela

Para el análisis que sigue se seleccionaron dos tipos de construcciones: la condicional y las focalizadoras. Se revisaron los dos *corpora* y se extrajeron todos los casos de cada construcción. De los 166 episodios argumentativos en la conversación espontánea (CE), en 73 se emplea una o más de las construcciones analizadas; de los 80 episodios argumentativos de la telenovela (TVN), son usadas en 57. En el resto de los episodios se echa mano de otros recursos y procedimientos, p. ej. preguntas, marcadores discursivos, dislocaciones. Respecto a la construcción condicional, se hallaron 56 casos en CE y 66 en TVN, empleados argumentativamente. En cuanto a las focalizadoras, en total se hallaron 90 empleados argumentativamente; 34 en CE y 56 en TVN. La diferencia entre ambos *corpora* con estas construcciones se debe fundamentalmente a las construcciones pseudo-escindidas mucho más frecuentes en la telenovela. Cada una de estas construcciones es abordada por separado en los siguientes apartados.

#### 5.3.1. Construcción condicional

De las diversas construcciones condicionales, el trabajo se centró en aquella con la forma *si* X, {*entonces/pues/Ø*} Y, donde X y Y representan cláusulas.<sup>178</sup> La perspectiva asumida aquí se centra en el modo en que se estructura la información en este tipo de oraciones, haciendo explícito para el oyente el punto de partida del emisor. En lo que sigue se presenta lo relativo a la estructura de la información en este tipo de oraciones, para enseguida abordar la cuestión de la explicitud y finalmente las características que adquiere en la argumentación telenovelesca.

Haiman (1978) señalaba que en las condicionales la cláusula introducida por *si* era el tópico de la oración, entendiendo por éste que se trata de información dada que sirve de marco para la proposición expresada en la cláusula siguiente. Diversos autores han cuestionado que las cláusulas con *si* sean tópicos o que comuniquen información

---

<sup>178</sup> Se dejan de lado los casos en que la cláusula introducida por *si* aparece aisladamente, sea porque se deje al oyente inferir la información condicionada o implicada por esta cláusula o porque ello sea comunicado mediante otro tipo de signos (p. ej. gestos). Tampoco retomo el tratamiento que se les ha dado en la tradición lógica, el cual, como es sabido, resulta inadecuado para explicar este tipo de oraciones (cf. la revisión de Montolío 1999).

Este tipo de construcciones facilitan la tarea interpretativa del oyente al presentarle, marcándola explícitamente como tal, información de fondo. Volvamos por un momento al intercambio de queja presentado en el capítulo anterior, en el que puede apreciarse esta diferencia entre modos más o menos explícitos en que se estructura la información en los enunciados. Para ello, retomemos uno de los turnos en que se argumenta:

A: § así como queee *tú tranquilízala porque se quiere regresar y pues no*↓ y yo así  
como→  
→ B: pero ¿queeé le importa? o sea [*si te =*]  
A: [*sí*↓ yo]  
→ 5 B: = regresas no pasa absolutamente Nada porque  
puedes hacer la tesis allá [o sea] (CEA-21)

<sup>180</sup> Cf. también Haiman (1978: 584).

acción (en este caso, la razón con la que se justifica la orden, *tranquilízala*, y no, p. ej., las consecuencias negativas que podría traer consigo el cumplir con ella). En términos de la estructura de la información, la cláusula introducida por *si* es un tópico-marco (el otro tópico es el interlocutor, *tú*, comunicado vía flexión verbal). Con ello el centro de interés recae sólo en un aspecto de la acción (la justificación de la orden), retomando explícitamente parte de la información previamente comunicada (*se quiere regresar*) y que por tanto puede darse por conocida.

Contrastemos este caso con el siguiente argumento de B (extraído del mismo episodio de queja):

[8]

- A: exactamente↓ en primera↓ en segunda↑ o sea voy a CREER QUE→ después de diecisiete años ahora resulta que sí se va poner en par- en plan de padre y de *oh hay que protegerla*↓ [luego ¿qué chingados]
- B: [no y además a esta PINche eDAD↓ o sea no [mames↓]
- 5 A: [exact]amente↓ [...]
- (CEA-21)

En el turno marcado, el argumento de B no enuncia una proposición completa. Lo codificado lingüísticamente (*a esta pinche edad*) corresponde a la información nueva que desea comunicar con respecto a los supuestos que se han venido manejando, sin dar información contextual que permita anclar lo dicho. Previamente, B ha dado, eso sí, ciertas instrucciones a su interlocutora: señala un desplazamiento del tópico mediante el marcador *no*; emplea un marcador aditivo, *además*, dando la instrucción de que lo siguiente no va en contra de lo dicho por A y clarificando así el sentido de *no*.<sup>181</sup> Sin embargo, qué es lo que ocurre a esa edad (y que es evaluado negativamente) o de qué trata el enunciado son cuestiones que el interlocutor ha de establecer vía inferencial. Se nos presenta el foco aisladamente mas no la presuposición, la cual es evocada débilmente marcando lo dicho como sintagma preposicional. Puede entenderse como un foco contrastivo respecto al tópico-marco del enunciado previo (la frase adverbial *después de 17 años*), expandiéndolo, pero al no presentarse explícitamente decir que la presuposición corresponde al resto del enunciado especifica de más algo que permanece ambiguo. En realidad, lo presupuesto

<sup>181</sup> Respecto a *no*, cf. Lee-Goldman (2011), quien señala diversas funciones de *no* como marcador, entre ellas, la de indicar un desplazamiento de tópico; aunque Lee se centra en el inglés, parece que en español opera en modo similar. Respecto a *además*, cf. Briz (1998: 179), Martín Zorraquino / Portolés (1999: § 63.3.2.2).



puede remitir a cualquiera de los predicados previos. Corresponde al oyente establecer la presuposición en cuestión o bien mantener la ambigüedad en su interpretación.

En casos como [3] se depende en gran medida de los supuestos que alberga el oyente (es decir, el contexto cognitivo) y contrastan con el anterior en que el hablante codifica la información de fondo respectiva apoyándose en el contexto comunicativo lingüístico.

Dada la asimetría de la comunicación televisiva, interesa ver cómo se establecen este tipo de presuposiciones en la telenovela. En ambos *corpora* se encuentran casos como los de [2],<sup>182</sup> en que en la cláusula con *si* se da una repetición, paráfrasis, antonimia o síntesis de algo dicho previamente, es decir, la presuposición se apoya en el entorno comunicativo lingüístico. En otros casos más es información en principio inaccesible, pero que el emisor pide al oyente que la considere presupuesta. Un ejemplo de ello es el episodio sobre las maletas discutido en el capítulo anterior (cf. [1b]): cuando C emite su argumento *si llueve, así mucho, se puede meter el agua y se mojan*, el evento de que llueva no es en modo alguno esperable como para que los interlocutores lo consideren de presente interés, de manera que éstos han de esperar a que C añada otra información antes de saber en qué sentido *si llueve* es topical. En cuanto a la telenovela, dada su extensión y el desdoblamiento que se produce en la comunicación, el que no sea información comunicada previamente en la misma escena se interpreta en modo distinto. El supuesto comunicado en la cláusula con *si* se presenta como información conocida para los interlocutores aun cuando en la escena no se haya aludido previamente a ella, produciéndose un desfase entre los diversos tipos de oyentes, según qué tanto se apoye en un conocimiento previo acerca de la telenovela, como ocurre en [4] (incluyo la escena desde el inicio):

- [9] En casa de Mariano. El licenciado, enviado del jefe de la mafia (el Señor), fue a recoger una comisión y espera a Mariano sentado en la sala. Entra Mariano y lanza un sobre a la mesa.

M: es la mitad de lo de siempre (1'') (L AGARRA EL SOBRE)

L: ¿la mitad?

M: nos confiscaron más de cien unidades en Panamá↑ / y me quedé sin efectivo

L: yyy ¿cuándo lo completas? (1'')

5 M: que me den un poco de tiempo ¿no?

L: claro↓ (2'') (ABRE SU MALETÍN Y METE EL SOBRE) ¿cómo va lo del general?

M: va (1'')

---

<sup>182</sup> Para la telenovela puede verse el turno final en [13] que aparece más adelante.

- L: se consiguió que retrasaran su orden de aprehensión↓ / pero no por mucho→  
M: ¿y si se va del país?  
10 L: no↓ el Señor habló con él↓ / le dijooo que no se preocupara↓ / pero necesitamos que actúes ¡ya! §  
M: § estoy trabajando  
→ L: si el general abre la boca→ / nos hundimos todos↓ bueno→ / de hecho→ / ya la abrió↓  
// se vendió↑ / le detectamos un depósito millonario↓ dinero que nosotros NO le dimos↓ y eso↑ / fue lo que bloqueó tuuu EM-BARque en Panamá↓ / ellos también tienen contactos↓ (TVN-d24, 04/05/2000).

Para cuando se emite la cláusula con *si*, se ha aludido sólo de manera muy vaga a *lo del general* (L6). Para los seguidores habituales de la telenovela, el que la mafia esté planeando matar al general y le interese que no revele datos de ella es información conocida por capítulos previos (pertenece al entorno cognitivo particular). Al llegar a este punto del intercambio (L13), que el general pueda abrir la boca ya es información relativamente accesible y puede considerarse sin más como topical. En cambio, los televidentes que no han seguido el programa en forma constante o quienes acaban de sintonizar la señal, es decir, sus oyentes casuales, sólo pueden asumir que dentro de la ficción el que el general abra la boca es información conocida para los personajes, mientras que ellos han de integrarlo como un nuevo supuesto pero acomodando la presuposición de que es de presente interés. Dado que las telenovelas de Argos se caracterizaban por sus referencias a la realidad socio-política mexicana del momento (cf. 1.2.5) y en la época en que se transmitió la telenovela el robo de autos era un tema candente en la prensa, algunos oyentes casuales podían recurrir a esa información y no sólo a su conocimiento más estereotipado acerca de las mafias y de los géneros narrativos policiacos, en los que es común una referencialización vaga como la que se da en este intercambio (*lo de siempre, lo del general, el Señor*), para determinar que se trata de una conversación entre mafiosos. En la medida en que dicha información, proveniente del entorno cognitivo general, sea previamente activada es posible que para cuando inicia el turno en L13, el problema que para los personajes representa que el general abra la boca sea relativamente accesible, pero en todo caso el turno contribuiría a confirmar la hipótesis de que se trata de gente de la mafia. La mención explícita de información destinada a poner al tanto al espectador presentándola como presupuesta a fin de mantener la ilusión de una mimesis de la oralidad es un recurso habitual en el diálogo dramático (cf. Kerbrat-Orecchioni 1984: 52-53; 1996: 34-35). En la telenovela ello forma parte de la iteración propia de esta tradición discursiva (cf. 2.2), por la que se jala otra vez al seguidor habitual del programa, funcionando a modo

Una peculiaridad de la telenovela es que el interlocutor deviene parte del centro de interés al hacer referencia en el tópico-marco de esta construcción a sus actitudes y acciones lingüísticas o no lingüísticas al momento del discurso, como puede verse en los siguientes ejemplos:<sup>183</sup>

→ S:            § ¿qué no estamos así como súper balcones aquí? §  
C:            § no↑ y si te sigues  
moviendo como si tuvieras chilincules↑<sup>184</sup> pues sí claro que nos van a ver↓ °(¡quédate  
quieto [ya↑ Sergio!)=] (TVN-d01, 08/03/2000)

C: así nomásss /// le pongo la fusca en la cabeza→ ¡pum! / jalo el gatillo↓ <ju ju juuu>  
(RIENDO) ¡no manches! si la fusca está cargada↑ le vuelo los sesos↑ todavía estarían  
recogiendo el mole↓ /// (CAMILO SE BAJA DE LA MOTO)

S: no nos contrataron para eso↓

→ 5 C: ¡he-e-ey! ¡no me digas que no hice lo que tenía que hacer Sergio! // si sigues así de  
chillón↑ no vas a llegar a ningún lado en este negocio↓ [maestro↑=] (TVN-d05,  
22/03/2000)

<sup>183</sup> Esto no quiere decir que no se dé en la conversación espontánea, pero está menos presente. De los casos en que la cláusula con *si* conlleva información no comunicada explícitamente por la vía lingüística con anterioridad, en el *corpus* de la telenovela se dan diez de este tipo, mientras que en el *corpus* de conversación espontánea hallamos uno.

123

previo pasa a un segundo plano. Con ello se ofrece a la audiencia una interpretación del actuar de los personajes y se incluye el mundo subjetivo en la discusión.

En resumen, entre la información que el emisor puede asumir que ya es conocida, se encuentra alguna que no necesariamente remite al entorno comunicativo lingüístico, sino que se apoya en otros contextos. En parte ello resulta en una mimesis de lo que ocurre en la comunicación inmediata, pero también adquiere características especiales en la telenovela, tanto por tratarse de una comunicación en dos niveles, el de la ficción, entre personaje y personaje, y el de la no-ficción, entre el emisor colectivo de la telenovela y la audiencia, como por una tendencia (con esta construcción) a que el interlocutor pase a formar parte del tópico. La condicional se emplea para presentar cierta información como un tópico-marco y hacer explícitas ciertas presuposiciones como punto de partida, pasemos ahora a construcciones en las que se marca de manera explícita el foco informativo del enunciado.

### 5.3.2. Construcciones focalizadoras

Entre los recursos empleados para focalizar cierta información, encontramos toda una serie de construcciones en las que se utiliza el verbo copulativo *ser* y tienen carácter identificativo. Cada una de ellas es ejemplificada a continuación:

- *el chiste es saberlo envolver correctamente* (CEA-01)
- *lo bueno es que ese chango tarde o temprano se calla* (TVN-d07)
- *a mí lo que se me hace más difícil realmente es que le tenga paciencia a mi mamá* (CEF-28)
- *eso es lo que yo no entiendo de ti* (TVN-p10)

La relación entre los sintagmas pre- y pos-copulares es una de identificación. Siguiendo a Fernández Leborans (1999), las oraciones copulativas identificativas tienen las siguientes características:

- Uno de los sintagmas es referencialmente débil y es empleado como descripción.
- El otro sintagma es referencialmente más fuerte y es empleado para denotar un referente.

- Cuando el sintagma precopular es el referencialmente más fuerte, son identificativas de orden recto. En ellas importa identificar un referente (precopular) mediante su descripción (poscopular).
- Cuando el sintagma precopular es el referencialmente más débil, son identificativas de orden inverso. En ellas se trata de especificar el contenido de una descripción (precopular) mediante un referente (poscopular).

Las construcciones arriba enlistadas corresponden al segundo tipo, es decir, son especificativas. El orden de los sintagmas es un tipo de indicador. Sin embargo, resulta más preciso el criterio relativo al foco: es especificativa cuando el dominio del foco corresponde al sintagma referencialmente más fuerte. Lo usual en español es que el foco se ubique al final del enunciado, pero también puede situarse al inicio.<sup>185</sup> Cuando el sintagma precopular recibe el foco y es el referencialmente más fuerte, la oración sigue siendo especificativa.

Ahora bien, en la propuesta de Lambrecht, como se recordará (cf. 5.2), el foco es tal por la relación que establece con una *presuposición de conocimiento*, la cual es evocada por el enunciado. Para este grupo de construcciones, el hablante asume que el conocimiento o la representación mental que se hace el oyente de la entidad descrita es parcial (y requiere de una especificación). Para fines de este trabajo, me referiré a dicha presuposición con la forma: ‘{el chiste / lo bueno / ...} es X’.<sup>186</sup>

De estas construcciones de encontraron 90 instancias en ambos *corpora*, 35 en CE y 51 en TVN. Su frecuencia absoluta por construcción fue la siguiente:

	CE	TVN
<i>el chiste...</i>	14	9
<i>lo bueno...</i>	8	6
<i>lo que...</i>	11	27
<i>eso...</i>	2	9

Como puede verse, tomadas cada una por separado no representan un gran número de casos. Sin embargo, en conjunto éstas contribuyen a ordenar el discurso al emplearse en

<sup>185</sup> Sobre esto último, cf. Zubizarreta (1999).

<sup>186</sup> En esto me separo un cuanto de la propuesta de Lambrecht ya que tal y como está formulada su teoría, en que a las identificativas les corresponde un foco argumental (1996/1994: 228ss.; 2001), no permite dar un tratamiento uniforme a las cuatro construcciones que aquí interesan.

forma similar dado su carácter focalizador. Así, por la relación que guardan con respecto al entorno discursivo en que aparecen, estas construcciones son más frecuentemente empleadas como un procedimiento demarcativo: se introduce información que no está presente de manera activa en el contexto, se re-introduce información comunicada previamente pero a la que no se ha hecho referencia en los enunciados inmediatamente previos, o se presenta una conclusión de lo anterior.<sup>187</sup> En contextos argumentativos de carácter dialógico, tales construcciones resultan de utilidad al permitirle al hablante presentar su perspectiva de la acción y resaltar información considerada relevante con respecto a las pretensiones de validez de aquélla pero que no ha sido tomada en cuenta por el destinatario y, en algunos casos, dado que se trata de un proceso en línea, que el hablante mismo no había tomado en cuenta previamente. En consecuencia, no es raro que los enunciados en cuestión sean, de hecho, argumentos.

En lo que sigue se aborda cada una de estas construcciones por separado, señalando el uso discursivo que se les da y, en su caso, las particularidades que se observan en los distintos *corpora*, más adelante en la recapitulación, se presentan datos cuantitativos.

### 5.3.2.1. Construcción con sustantivos encapsulantes

El primer tipo de construcción que aquí concierne es el que involucra cierto tipo de sustantivos a los que Schmid (1999, 2001) denomina *shell nouns*.<sup>188</sup> Tales sustantivos, entre los que se cuentan *cosa*, *problema*, *onda*, *chiste*, *asunto*, etc., permiten a los hablantes encapsular temporalmente información compleja en un único concepto, ofreciendo simultáneamente una conceptualización del evento o relación denotados, desde el punto de vista del emisor (Schmid 1999). Dichos sustantivos forman parte de la construcción focalizadora empleada en enunciados como *la verdad es que nunca fuiste bueno para la escuela* (TVN-d08), con la estructura <sintagma nominal definido + SER + cláusula sustantiva>. En ella, el sintagma nominal precopular tiene como núcleo el sustantivo encapsulante (*verdad*), cuyo contenido es especificado en la cláusula poscopular; por su

<sup>187</sup> Esto basado en los *corpora* aquí analizados. Observaciones similares se encuentran en Brown / Yule (1993/1983: 164) y Prince (1978) para las *wh-cleft* del inglés.

<sup>188</sup> A falta de un mejor término, traduzco como *sustantivos encapsulantes*. El trabajo de Schmid se limita a la lengua inglesa, sin embargo, el español cuenta con una construcción equivalente. Véase el estudio, ya citado, de Fernández Leborans (1999) sobre las oraciones identificativas; para las especificidades de estos sustantivos y de la construcción nos apoyamos en Schmid.

parte, la cláusula sustantiva conlleva la información focal (*nunca fuiste bueno para la escuela*) (cf. Schmid 2001).

La construcción, como se anunció en el apartado anterior, tiende a emplearse con como un procedimiento demarcativo. Dicho uso depende en buena medida del estatus que tenga la presuposición de topicalidad (cf. 5.2). En nuestro ejemplo, dicha presuposición implica que ‘la verdad’ es tenida como el asunto de presente interés. Cuando dicha presuposición se ha establecido de manera explícita en el discurso previo, hay una continuidad y no tiene, por supuesto, carácter demarcativo.

En [12] tenemos un caso en el que el empleo de esta construcción es demarcativo (F17) y otro en el que el discurso inmediatamente previo se ha encargado ya de establecer la presuposición evocada por el enunciado (C10):

[12] La familia está reunida en el comedor. Intervienen Carmen, la madre, y Lucía, Francisco y Sergio, los hijos. Mina, la hermana prostituta, recibió una golpiza en capítulos previos. La escena inicia con la madre leyendo la columna de Mateo, un amigo de Mina.

- C: y quiero DECLARAR públicamente que NO estoy dispuesto↑ a renunCIAR a la inteligencia↑ a la belleza↑ al sentido del humoooo de mis vecinas↑ por ese pequeño detalle↑ de su profesión↓ Mateo Aguirre↓ ¿qué tal?
- L: mmm pues a mí me gustó↑ /// ¿sabes que es muy conocido entre los estudiantes?
- 5 C: ¿de veras hija? §
- L: § siií
- F: ¿yyy es amigo de Mina?
- C: pues yo creo que sí↓ es su vecino en todo caso↓ lo conocí en su casa↓ ///
- S: ‘tá bien↓ perooo ¿cuál es el punto?
- 10 C: mi amor→ el punto es que- es- es que- que un extraño↑ un extraño de la familia→ una gente que acabamos de conocer↑ / que esss reconocido públicamente que esss eeeh exitoso↑ en su profesión como escritor→ LA DEFIENDE↑ / la deFIENDe y→ y está dispuesto a→ a-a-a dar la cara por ella↑ mientras que nosotros que <somos su familia> (SEMIRRIENDO) / lo que hemos hecho es voltearle la espalda↑ yo creo que eso es lo que
- 15 hay que evitar↓ / necesitamos↑ apoyar↑ a °(su hermana↓)°
- F: °((bu- bueno entonces))° // a nadie→ a nadieee se te [sic] olvida eso↓ ‘má↑ si-
- simplemente que→ // la realidad es que Mina es una→ /// (INHALA) preferiría simplemente que se dedicara a otra cosa↓ a algo un poco más→ más digno↑ no sé ustedes↓ (TVN-p32, 18/09/2000).

En C10 ya se ha establecido la presuposición ‘el punto es X’ por la pregunta previa de Sergio (*¿cuál es el punto?*), así como la topicalidad de ‘el punto’, de modo que en el turno de Carmen sólo se mantiene; en F17, en cambio, la presuposición ‘la realidad es X’ es apenas evocada en la réplica de Francisco (*la realidad es que Mina es una→*). En el

marco que ofrece la construcción, la descripción que ofrece el emisor se plantea como de presente interés, distanciándose de los referentes discursivos previos. Dado que su topicalidad no ha sido establecida previamente, es necesario que el oyente acomode la presuposición, asumiendo que efectivamente es de presente interés. Nótese que el enunciado queda suspendido y el receptor es quien ha de construir una explicatura (p. ej. ‘Mina es una prostituta’); sin embargo, el que sea información accesible para los oyentes formales no afecta su estatus como información focalizada (cf. 5.2).<sup>189</sup> Siguiendo el principio de relevancia, el receptor derivará las implicaturas requeridas para obtener una interpretación relevante (p. ej. que no quiere apoyar a Mina, “voltearle la espalda” está justificado o es inevitable, etc.), asumiendo su topicalidad. Para derivar tales implicaturas, la audiencia cuenta también con el conocimiento acerca de cómo se organiza la conversación espontánea en situaciones en que interesa mantener una relación cortés entre los interlocutores, ya que el turno sigue el modelo de acciones no-preferidas como el desacuerdo (cf. Pomerantz 1984). Esto es, al contravenirse las expectativas del interlocutor (el acuerdo o asentimiento), la expresión del desacuerdo es pospuesta mediante pausas y prefacios de acuerdo debido a consideraciones de imagen (cf. Brown / Levinson <sup>2</sup>1987: 38-39, 113-114). Para el auditorio la ausencia de un acuerdo explícito e inmediato sirve de signo de que se aproxima un desacuerdo.<sup>190</sup> Así, el empleo del modelo de la conversación espontánea contribuye en estos casos a guiar el proceso inferencial a fin de derivar las implicaturas necesarias y aceptar la presuposición de topicalidad. El saber acerca de tales esquemas de la conversación forma parte del entorno cognitivo general, de ahí que sea común a oyentes formales y casuales.

No obstante, la construcción no siempre se emplea en contextos comunicativos tan marcados que permiten anticipar un desacuerdo, entre otras cosas porque, como se vio en el

---

<sup>189</sup> La información sobre la profesión de Mina es accesible sólo para quienes forman parte de la audiencia habitual del programa o, al menos, dado que la escena se sitúa a la mitad del capítulo, han sintonizado la señal desde el comienzo de esta transmisión. En cuanto el emisor asume un conocimiento específico al programa (un entorno cognitivo particular), son ellos quienes son contruidos como oyentes formales. Para quienes acaban de sumarse al público receptor sin haber visto antes la telenovela, sus oyentes casuales, dicha información es inaccesible y requerirán de un mayor trabajo inferencial. Tendrán que esperar a enunciados subsiguientes para formarse una hipótesis interpretativa, o bien, recurrir a la información que, de ser el caso, puedan proporcionarle receptores co-presentes. Éstos pueden en última instancia servir también para corroborar o desechar la hipótesis interpretativa que el oyente casual se haya formado, ya que en toda la escena nunca se menciona explícitamente que sea prostituta.

<sup>190</sup> A ello podría añadirse información proveniente del entorno comunicativo no lingüístico (p. ej. lo gestual), pues en este momento la cámara apunta a Francisco. Sin embargo, cabe recordar que en la recepción televisiva es frecuente que el público no le dedique toda su atención a la pantalla.



capítulo anterior, la argumentación no necesariamente implica un desacuerdo entre los interlocutores. En general, puede emplearse para abrir una nueva línea de discusión, como puede verse en [8]:

[13] A se ha quejado de que está gorda y ha pensado en seguir un programa especial de dieta y ejercicio

- B: esteee / pues sii↓ hacer ejercicio y ya  
→ A: sí yo pie- o sea yo espero que es- que con eso la haga↓ y bueno la verdad es que sí estoy comiendo muchas cosas dulces porque estoy muy ansiosa↑ y cuando estoy muy ansiosa↑ como mucho dulce (CEA-89)

En el turno de B y el inicio del de A se establece un acuerdo en que explícitamente sólo se trata la cuestión del ejercicio como medio de solución. Con la construcción focalizadora, A desplaza la atención a otro aspecto, ‘comer cosas dulces’. Una vez más el destinatario habrá de extraer las implicaturas necesarias para preservar la coherencia a partir de que A le ha indicado que el asunto de presente interés es ‘la verdad’, cuyo contenido referencial es comunicado en la cláusula sustantiva.

En lo que hemos visto, el emisor enuncia en un primer momento lo que se considera información particularmente relevante para elaborarla más delante. Sin embargo, la construcción es empleada también como un procedimiento *demarcativo de cierre*: a modo de resumen, resaltando lo que se considera más importante de lo anterior, como puede verse en [14], donde una vez más tenemos dos instancias de esta construcción:

[14] A y B hablan del equipo de futbol en el que juega una prima de A y que pertenece a la escuela en que trabaja B. El equipo acaba de reintegrarse tras el despido del antiguo entrenador (John).

- B: esteee / pero sí o sea de repente así→ ((om)) a unas chavas no les gustaba mucho el sistema de John↓ y para mí el asunto de John↑ también es que bueno↓ también el cabrón se negaba a aprender español entonces pos ¿cómo crees que- ((que con)) puro inglés? pos tampoco↓ / esteee y pos ya no se quedó John↓ / que porque ((querían)) una  
→ 5 entrenadora mujer↓ pero ¡pos cuál! no era- o sea la neta es que no fue por eso↓ pero en fin ///  
A: ‘tons tú ya ubicas ahí todo (7)’  
B: ¿cómo están las cosas? ¿((cómo está)) tu marido? (CEA-33).

En el primero (B2) la construcción es empleada para marcar un contraste, a lo que también contribuye el cambio del tópico-marco con el sintagma *para mí* (vs. *a unas chavas*,

en el enunciado precedente). El segundo caso, *la neta es que no fue por eso*, corresponde al uso demarcativo de cierre ya aludido. De entrada, el enunciado no añade información a lo dicho con anterioridad: el supuesto de que la razón del cambio de entrenador fue otra ya ha sido comunicado en enunciados previos, tanto porque B ya ha dicho cuál fue en su opinión la principal razón del cambio (*John se negaba a aprender español*), como porque el querer una entrenadora mujer es presentado explícitamente como un discurso reportado que es además cuestionado inmediatamente (*¡pos cuál!*). Así pues, desde el punto de vista informativo, no se comunica un nuevo supuesto y la relevancia directa del enunciado se limita a reforzar uno viejo. Por otro lado, se observará que A no interviene aun cuando se dan varios puntos de transición y se produce un par de pausas (línea 4), de ahí que B vaya cerrando la discusión.<sup>191</sup> Al nivel metadiscursivo, B comunica a su interlocutor que da por concluido el tema y prepara un posible cambio, como ocurre efectivamente en B8, con preguntas que proponen un nuevo asunto de interés.

Ahora bien, el empleo de esta construcción como parte de una estrategia de verbalización demarcativa de cierre también se da en la telenovela. Sin embargo, mientras en la conversación espontánea ello tiende a traducirse en un cierre a un nivel más global, estableciendo interactivamente el agotamiento del tema (en [9] A no toma la palabra y B hace el cierre), en la telenovela tiende a ser un cierre local, con el que el hablante finaliza su intervención (o una parte de ella), como puede verse en [10]:<sup>192</sup>

[15] Amalia ha estado reprendiendo a Mina, quien en un capítulo previo abandonó a Martín, un cliente, en mitad de la cita.

- A: ¿sabes cuánto le cediste a Fátima↑ // la chica que te sustituyó anoche? //  
 °(setecientos→ ¡dólares!)° / y eso nada más fue su comisión↓ no sé cuánto le habrá  
 dado el cliente↑ (2'') clientes↑ como Martín↓ con una base→ de mil dólares↑ ¡hay  
 muchos! (2'') ¿sabes qué pienso? // que tú tienes una idea equivocada de lo que ES la  
 5 muJER en ESté °(negocio↓)° //
- M: °(¿por qué?)° //
- A: ¡son mujeres como TÚ! / con un perfil de belleza especial→ / preparadas→ que

<sup>191</sup> Como es sabido, dentro del análisis conversacional, un punto (o sitio) de transición es uno de los componentes básicos por los que los interlocutores pueden coordinarse en la toma de turno. Corresponde a un punto (o sitio) en que el enunciado puede considerarse completo y es por tanto posible y permitida una transición de hablante (cf. Sacks / Schegloff / Jefferson 1974). Respecto al empleo de una conclusión preparando un cambio de tópico, cf. Jefferson (1984), y especialmente Maynard (1980), quien se ocupa del cambio de tópico como una solución ante el fracaso en lograr que otro hablante tome la palabra.

<sup>192</sup> Todos los casos que encontramos con esta construcción siguen este patrón, pero en el conjunto de las construcciones focalizadoras analizadas, aparece una excepción (cf. *infra*).

- dominan algún idioma→ profesionistas↑ mujeres casadas↑ / la nota común en todas ellas ES / °(¿que ganan mucha la)°na!
- 10 M: si ya lo sé Amalia / pero ¿qué quieres que te diga? me encontré a mi mamá en el restaurante al que fuimos↓ // digo↓ también tú podrás comprender que→ pues eso asusta a cualquiera↓ ¡me puse nerviosa! /// (TVN-p05, 10/04/2000)

Como se aprecia en M10, el episodio argumentativo continúa tras el turno marcado y Mina retoma lo dicho anteriormente como tópico (mediante el clítico).<sup>193</sup> De ahí que en A8 la construcción sea empleada para resaltar cierta información como un cierre de lo que Amalia ha venido planteando, más que como un cierre global.

En síntesis, esta construcción focalizadora es empleada, por lo general, para marcar un inicio o un cierre, y en algunos casos, tiene más bien carácter contrastivo.<sup>194</sup> En ello importan los supuestos que conlleva el enunciado y los ya presentes en el contexto de interpretación, así como otras señales vinculadas a las reglas con que se organiza la conversación como tradición discursiva y sirven de pauta al emisor y al oyente. Lo usual es un cambio en el asunto de presente interés, un estatus que la construcción convencionalmente le atribuye a la descripción que da el emisor sobre un estado de cosas. Como se verá, estos mismos rasgos se encuentran, con alguna variación, en las otras construcciones.

### 5.3.2.2. Construcción tipo *lo bueno*

El segundo tipo de construcción involucra el empleo de <lo + ADJ> como expresión descriptiva precopular (*lo importante, lo bueno, lo chistoso*, etc.) y tiene la estructura <lo + ADJ + *SER* + cláusula sustantiva>. El *lo* usado en esta construcción corresponde al llamado *lo* individuativo, el cual denota entidades no humanas y, cuando es modificado por un adjetivo (como ocurre en esta construcción), éste toma necesariamente la forma no marcada (masculino, singular) (cf. Bosque / Moreno 1990). La cláusula sustantiva poscopular especifica la descripción inicial, señalando de qué entidad se trata; a su vez, como en el caso anterior, dicha descripción da información al destinatario sobre la perspectiva del emisor respecto al estado de cosas al que se hace referencia en la subordinada.

<sup>193</sup> Un enunciado puede contener más de un tópico (cf. Lambrecht 1996 / 1994: 147-148); otro tópico sería 'yo', expresado vía la flexión verbal.

<sup>194</sup> Respecto a los distintos tipos de contraste, cf. Drubig & Schaffar (2001: 1086), donde se presenta una propuesta de Dik.

La construcción, una vez más, focaliza la información en la cláusula poscopular. Con ella se encuentran los mismos usos que se han indicado para la construcción con sustantivos encapsulantes, el demarcativo de inicio [11] y de cierre [12]:

[16] A y B hablan del trabajo de A, del cual se ha quejado

- A: [si te das cuenta→] ¡ah! ¿en mí? pos que ya me cansé /// antes era de *ah sí ahorita te lo hago* y en ((cinga)) hablaba y me veías y marcaba y regresaba y le hablaba y hacía y no sé qué y acomodaba y→ ya no↓ /// ya↓ como que digo *¿para qué? si a la mejor ((ni)) cierran el negocio→ a mí me tienen toda presionada a lo mejor ni pagan la póliza ¡y todo les urge!* (3'') pero ya es así como→ /// o sea ya no me presiono (2'')
- B: no↑ lo peor es que sí te presionas↓ o sea lo peor es que sí estás estresada↓ ya no lo harás tan rápido ya no- no teee- te esforzarás menos [pero]
- A: [((claro))]
- B: = presionada sí estás↓ te estoy viendo↓ (CEA-38)

[17] Sergio le ha dicho a Camilo que piensa pedirle a su jefe (Javier) que lo deje salirse de la banda de robacoches

- C: yyy / ¿se supone que estás hablando en serio?
- S: sí↓ / ya estoy harto de que todo lo que toco lo hago pedazos↓ (2'') yaaa / fregué→ a- / a María↓ / a Gonzalo↑ / a mi mamá↑ a Lucía↑ // yyy lo peor es que siempre le hago daño a lo que más quiero↑ / por otro lado↓ aguanto→ / aguanto que me torturen↓ aguanto que me golpeen↑ en la cárcel↓ / arriesgándome a que me entamben 20 años↑ p-p-por Javier↑ / ¿te das cuenta de eso!? (EXHALA) (2'') me quiero ir (TVN-d15, 10/08/2000)

En el caso de [11], el enunciado tiene además carácter contrastivo por el cambio de polaridad en la cláusula sustantiva (*sí te presionas*) respecto a un supuesto comunicado por la interlocutora (*ya no me presiono*). En [12], el cual proviene del corpus de la telenovela, la construcción se emplea una vez más para concluir al nivel local antes de pasar a otra línea temática, introducida explícitamente por el marcador de ordenación *por otro lado*.<sup>195</sup>

Con esta construcción, se evidencia además el uso de la focalización para reintroducir una línea temática que se ha abandonado momentáneamente, como se puede ver en [13], continuación de [4] (por conveniencia retomo los turnos previos):

[18] Mariano y un licenciado, emisario del Señor (el jefe supremo de la mafia), hablan sobre el plan para matar al general, proyecto a cargo de Mariano

<sup>195</sup> Sobre este marcador, cf. Martín Zorraquino / Portolés (1999).

- L: [...] necesitamos que actúes ¡ya! §  
M: § estoy trabajando  
L: si el general abre la boca→ / nos hundimos todos↓ bueno→ / de hecho→ / ya la abrió↓  
// se vendió↑ / le detectamos un depósito millonario↓ dinero que nosotros NO le  
5 dimos↓ y eso↑ / fue lo que bloqueó tuuu EM-BARque en Panamá↓ / ellos también  
tienen contactos↓  
M: sí  
→ L: pero lo importante es que la información no se hace oficial↑ / porque si se hace↑ /  
entonces→ / sí que nos llevan al baile a todos (TVN-d24, 04/05/2000)

En el turno marcado, se asume la topicalidad de ‘lo importante’, de lo cual se pueden derivar implicaturas de carácter metadiscursivo, como que lo anterior ha sido una digresión. De hecho, el enunciado es irrelevante en el contexto inmediato de interpretación, en el que, entre otros supuestos, se halla el asentimiento de Mariano y el relativo a que tengan contactos (junto con el referente que, de ser el caso, la audiencia le haya asignado al sujeto en la explicatura). Es necesario entonces que la audiencia amplíe el contexto de interpretación. Para ello, el mismo emisor se encarga de proporcionar otra información en el enunciado subsiguiente, señalando con respecto a qué supuesto es relevante (*nos llevan al baile a todos*), lo que nos remite a lo dicho inicialmente en L3 en que ya se hace referencia a una consecuencia negativa (*nos hundimos todos*). Se retoma, pues, una línea temática previa, en la que se argumenta la validez de la solicitud (*necesitamos que actúes ya*, en L1). Sin embargo, no se espera de la audiencia que haga esa asociación y, de hecho, la explicatura del enunciado con esta construcción puede no estar plenamente determinada (p. ej. la referencia de *información* puede permanecer ambigua).

### 5.3.2.3. Construcción seudo-escindida

La tercera construcción focalizadora que interesa es la construcción seudo-escindida con la estructura <lo + cláusula de relativo + SER + SN/cláusula sustantiva>.<sup>196</sup> Al igual que las anteriores tiene como foco informativo el sintagma poscopular. Así, en *lo que hemos hecho es voltearle la espalda*, se evoca la presuposición ‘lo que hemos hecho es X’, siendo el foco

<sup>196</sup> De las oraciones seudo-escindidas, el análisis se limitó a esta forma neutra. Por lo observado en el corpus, aquellas con marca de género (*el que/la que*) tienen un uso distinto al estar más ancladas referencialmente. Se excluyeron asimismo los casos de *lo que pasa es que*, pues en ambos *corpora* sólo se encontró el tipo más idiomatizado, cuyo funcionamiento es cercano a un marcador discursivo (cf. Reig 2011).

‘voltearle la espalda’.<sup>197</sup> Para el español, Fernández Leborans ha considerado que ésta y construcciones similares suelen emplearse cuando hay una “continuación con la línea temática precedente” (2001: 29). No obstante, al igual que las construcciones previas también es utilizada a modo de procedimiento demarcativo, en el que se da una ruptura en lo que se asume como topical resaltando además cierta información. En su análisis de la construcción equivalente en inglés (*wh-cleft*), Prince (1978) encontró que ésta se empleaba cuando el sintagma inicial, con la cláusula de relativo, presentaba:

- información ya mencionada explícitamente
- información dada previamente de manera implícita
- información contrastiva con el contexto lingüístico previo
- predicado metalingüístico
- predicado de pensamiento
- predicado de suceso (: 889-893).

En los *corpora* aquí analizados, se aprecia un modo distinto de explotar la construcción en el discurso, dependiendo del estatus de la información: cuando en el predicado en la cláusula de relativo se recurre a la repetición (información ya mencionada) o paráfrasis, la construcción es empleada como procedimiento cohesivo; cuando se trata de información meramente accesible, la construcción es empleada más bien como procedimiento demarcativo. Un ejemplo del primero puede verse en la telenovela:<sup>198</sup>

[19] Enrique, el padre, quiere que Mina deje la prostitución

- E: Mina↑ [¡por favor!] //
- M: [((pues es→))]
- E: por la / condiciones que quieras→ /// hija↑ ¡por favor dime qué tengo que hacer para que no si[gas en e]
- 5 M: [¡ay (( ))!]
- E: =sa vida! / ¡para que no sigamos→ haciendo sufrir a la familia! / te lo juro que TODO se puede olvidar↑ TODO se puede borrar↑ y no lo volvemos a mencionar nunca más hija↑ §
- M: § ¿tú no te das cuenta papá? / ¿de veras no te das cuenta

<sup>197</sup> Sigo a Prince (1978) y a Lambrecht (2001) en considerar que en esta construcción el sintagma introducido por *lo que* comunica información conocida o inferible, y a Fernández Leborans (2001), en cuanto a que las escindidas pueden asociarse pragmáticamente con una oración indivisa, pero no derivan de ella.

<sup>198</sup> Advuértase que la diferencia entre la tradición discursiva de la conversación espontánea y la de la telenovela no es en este aspecto relevante: en el corpus de CE se hallaron dos casos; en el de TVN, cinco. No obstante, en términos absolutos, la construcción también es más frecuente en la telenovela. De ahí que este aspecto no pueda atribuirse al carácter planeado de la telenovela.

→ 10 de cuál es el problema? / a TI no te IMPORTA lo que me pase a MÍ↓ / a ti lo que te IMPORTA es verte como un padre FRACASADO↓ eso es lo→ [...] (TVN-p16, 18/05/2000)

En el turno de Mina (M9) la demarcación por la que se introduce un cambio de perspectiva respecto a la acción se da mediante las preguntas iniciales; mientras que la construcción hace explícita una conexión con lo anterior. En el enunciado en que se actualiza esta construcción el emisor retoma en el sintagma precopular, *lo que te importa*, parte del predicado previo, contrastando con él (ver subrayados). El enunciado trata parcialmente acerca de Enrique, lo que se hace explícito vía el constituyente inicial (*a ti*) y el clítico posterior (*te*); pero, por el modo en que se estructura la información en esta construcción, se presupone que ‘lo que te importa es X’ también es de presente interés. En estos casos, el emisor se apoya en el entorno comunicativo lingüístico gracias al cual puede darse por sentada la presuposición.

Por su parte, el empleo de la construcción como procedimiento demarcativo, común a los dos *corpora*, mantiene predicados como los apuntados por Prince, a los que se pueden añadir unos pocos más: se trata de verbos de percepción, voluntad, afección, pensamiento y otros con una reducida carga semántica como *tener, decir, haber o hacer*.<sup>199</sup> Esto es, son verbos que no requieren un marco específico de acción y/o permiten al hablante presentar una perspectiva propia o ajena (p. ej. de las pretensiones de validez de una acción), al denotar estados o procesos internos, con un experimentante. Por lo mismo, se trata de predicados que pueden darse por sentados sin que ello requiera un esfuerzo de procesamiento considerable por parte del oyente en situaciones, contextos comunicativos o tradiciones discursivas en que cabe, o incluso se espera, una argumentación. En algunos casos cohesivos como [14] también se emplean predicados de este tipo (*te importa*); sin embargo, su estatus es distinto. En [14] es información ya activada cuya topicalidad puede también darse por sentada, mientras que en los que ahora nos ocupan no es información activa ni establecida como topical y el oyente, para emplear el término de Lambrecht, ha de “acomodar” la presuposición, es decir, hacer como si efectivamente ya hubiera sido establecida. En estos últimos adquiere relevancia el que sean tales verbos y no otros, empleados además en contextos argumentativos, ya que la topicalidad de la presuposición es más fácilmente acomodable.

---

<sup>199</sup> Respecto a esta construcción en español, cf. Sedano (1990), y en particular sobre el tipo de predicados, Sedano (2006), quien señala que este tipo de predicados son los más frecuentes con las seudo-escindidas.

En [15] se tiene un ejemplo de este tipo, con un predicado de percepción intelectual en la presuposición ‘lo que se me hace más difícil es X’. En él la construcción sirve para resaltar cierta información como estrategia demarcativa de inicio:

[20] A, B y C hablan de la situación con la madre de C, que acaba de salir del hospital. A ha insistido en que Roberto no puede hacerse cargo de darle de comer a la madre

- A: [pero- pero e- e- e- e- en el tiempo que- que- que le tocoo]ó este queee- que hacer guardia a- a- a Roberto↑ él lo único que leee- que le ofrecía o que le daba era Gerber↓ / entonces noooo- ((porque)) Lupita le [rogaba con otras cosas↓]  
 B: [má- más bien va ser] eso↓ que Lupita  
 5 (( )) con la comida y decirle *ps ¿sabes qué?* o en el refri ¿no? en moldecitos↓ mmm *daleee esto*→ a medida que vaya ((adquiriendo→)) / *dale esto y caliéntalo yyy ya* ((¿no?))  
 C: sí o sea es[to (( ))]  
 B: [va ser en la] noche prepa[rarlo↑ y (( ))]  
 → 10 C: [a mí lo que se me hace más difícil realmente es que le tenga paciencia a mi mamá] porque Roberto se desespera mucho por como la ve de eso de que no habla↑ / se desespera mucho Roberto↓ / y luego eso de que le agarra por platicar susss megachoros y de cosas que a uno no le interesan→ entonces→ se pone a platicarle a mi mamá que de su lucha libre↑ y que tal programa↑ que no sé qué y que  
 15 fulanito y que zu- ((y c- yo)) nomás cuando lo oigo *¡no le hables de eso a mi má! ¿a ella qué le importa?* porque pos mi mamá→ [pos→] (CEF-28)

Los turnos iniciales (líneas 1-9) permiten ver cuál era la línea temática previa. En el turno marcado (C10), luego de aceptar la propuesta de B, C inicia una nueva línea temática. La presuposición ‘se me hace más difícil X’, a diferencia de lo que ocurre en [14], no ha sido comunicada con anterioridad y su estatus como topical le es conferido en el enunciado mismo por el modo en que la construcción estructura la información. De nuevo, en un primer momento se presenta la información más importante para enseguida comunicar otros supuestos que ofrecen información contextual, a fin de precisar el sentido del enunciado y producir los efectos cognitivos deseados.

Una peculiaridad de la telenovela es el empleo de limitativos (*único, último, primero*, etc.) en la construcción, p. ej. *lo único que me importaba era el dinero* (TVN-d25).<sup>200</sup> Al recurrirse a ellos como procedimiento de intensificación hiperbólica, se abona en la fuerte expresividad de la telenovela como tradición discursiva.<sup>201</sup>

<sup>200</sup> El estatus de estos casos es controvertido dado que no es posible “convertir” el enunciado en una oración no identificativa sin introducir cambios que van más allá del movimiento y eliminación de constituyentes, rasgo tomado por definitorio (cf. Moreno Cabrera 1999). No obstante, el supuesto de que las escindidas sean producto de la transformación de una oración canónica o indivisa también tiene sus detractores (cf. Fernández Leborans 2001: 25-29). Me decanto por esta última opción, tratando los casos con o sin adjetivos limitativos



#### 5.3.2.4. Construcción seudo-escindida inversa con *eso*

Perteneciente al mismo grupo de las construcciones escindidas como la anterior, la empleada en enunciados como *eso es lo que yo no entiendo de ti* (TVN-p10) tiene la estructura <*eso* + SER + *lo* + cláusula de relativo>. A diferencia de las tratadas hasta aquí, el foco recae en el sintagma precopular, es decir, en el pronombre demostrativo, mientras que el sintagma *lo que yo no entiendo de ti* es presupuesto como topical (cf. Lambrecht 2001).

Su empleo como procedimiento demarcativo se relaciona con el tipo de predicado en la cláusula de relativo, como ocurría con la pseudo-escindida. Cuando se trata de un predicado eventivo, el pronombre se interpreta como propiamente anafórico. En la explicatura del enunciado, el oyente le asigna como referente información activada en el discurso previo, explotando el entorno comunicativo lingüístico. A su vez, mediante el pronombre el emisor comunica una continuidad al oyente.<sup>202</sup> En el ejemplo [13] aparecía uno de estos casos, repito aquí el turno en cuestión:

[13]

L: si el general abre la boca→ / nos hundimos todos↓ / bueno→ / de hecho→ / ya la abrió↓  
// se vendió↑ / le detectamos un depósito millonario↓ dinero que nosotros NO le dimos↓  
→ y eso↑ / fue lo que bloqueó tuuu EM-BARque en Panamá↓ / ellos también tienen  
contactos↓ (TVN-d24, 04/05/2000)

En cambio, cuando se trata de predicados con una baja agentividad (con verbos de lengua, de percepción, de afección, de suceso), la construcción tiende a emplearse como procedimiento demarcativo.<sup>203</sup> Si es de cierre, el demostrativo tiene referencia anafórica, como puede verse en el siguiente fragmento, continuación de [15]:

[15]

---

como instancias de una misma construcción, con características sintácticas y semánticas propias y no sólo pragmáticas.

<sup>201</sup> En lo tocante a la expresividad en general, cf. Koch / Oesterreicher (2007: 166-176), así como Briz (1998: 113-142).

<sup>202</sup> Podría ocurrir, claro está, que el supuesto comunicado fuera incompatible con el contexto, es decir, que el discurso se tomara por incoherente si el evento en cuestión no fuera compatible con la información activada y por tanto el oyente no pudiera asignarle un referente a *eso*. Sin embargo, en mi interpretación ello no ocurre con los casos en el corpus ni hay señales de incomprensión por parte del interlocutor en el diálogo.

<sup>203</sup> De 11 casos con este tipo de predicados, uno no tiene carácter demarcativo.

- A: [no]más la embola y la §  
 C: § pues sí↓ o sea→ entonces ESO es lo que se me  
hace más pesado con él↓ [va ser como =]  
 B: [(( ))]  
 20 C: = entrenarlo de→ [no le (( ))]  
 B: [ESO te iba de]cir (CEF-28)

El predicado en la relativa, *se me hace más pesado*, parafrasea el ya visto en el turno previo en [15], *se me hace más difícil*, sin que se añada más información. La construcción se emplea, entonces, como resumen de lo dicho previamente, haciendo un cierre parcial, antes de pasar a otra cuestión, en este caso —como ocurre en la argumentación deliberativa— una posible vía de solución (líneas 19ss.), y *eso* es interpretado como anafórico.

Si es un demarcativo de inicio, *eso* sirve más como una señal, marcando un punto de inflexión. En enunciados subsiguientes, a pregunta expresa del interlocutor o no, el emisor da otra información con la que el oyente pueda asignarle un referente al pronombre. Para ello puede recurrir a la mera yuxtaposición de otros enunciados, o bien, indicar mínimamente una relación con el enunciado previo mediante el nexo *que*, un recurso frecuente en la inmediatez comunicativa, con el que queda sin especificar el tipo de relación entre los enunciados.<sup>204</sup> En la telenovela también se encuentran casos con el nexo *que*, como una mimesis de la oralidad:

[21] Camilo le ha propuesto a Sergio que comparta departamento con él, cosa que Sergio ha rechazado

- C: § sí ya sé que estoy loco pero bueno↓ así teee / te alivianas un poquito de los  
 rollos de tu familia↑ vas a estar más tranquilo §  
 → S: § no→ es que eso es precisamente lo que  
está pasando↓ que ahorita↑ exactamente ahorita↑ es cuando mi familia más me  
 5 necesita↓ /// estoy harto de ver c-c-cómo esa casa es un CAOS // por culpa de la  
 estúpida↑ ésta [LA AMANTE DEL PADRE] y del irresponsable↑ de mi papá↓ (TVN-d06,  
 31/03/2000)

Desde el punto de vista del emisor, puede considerarse que *eso* (en S4) remite a lo dicho con anterioridad, pero más que una anáfora en sentido estricto, se trata de una relación asociativa (p. ej. a partir de *los rollos de tu familia*). Desde el punto de vista del

<sup>204</sup> Sobre el *que* como característico de la inmediatez, cf. Koch / Oesterreicher (2007: 145-146), así como Koch (1986: 134-135), más centrado en el francés.

receptor, no le es posible asignar un referente a *eso* tras la escucha del enunciado en cuestión, *eso es precisamente lo que está pasando*. Para ello ha de esperar al enunciado siguiente (el introducido con *que*), sin importar su estatus de participación en el evento, es decir, si es un oyente formal o casual (dado que el ejemplo proviene de la telenovela), o incluso el destinatario (como ocurre en casos de este tipo en el corpus de conversaciones espontáneas).

Con este último uso, se halla también la forma inversa, esto es, con el pronombre demostrativo en el sintagma poscopular, ya sea porque se le dé prioridad a mantener el foco en posición final antes que a la conexión, por más débil que sea, con enunciados previos, o porque el hablante opta por el pronombre para ganar tiempo y formular desde un inicio el enunciado siguiente sin depender tanto de lo anterior.

#### **5.3.2.5. Recapitulación de las construcciones focalizadoras**

De la revisión hecha de las construcciones focalizadoras, se desprende que la escenificación de la oralidad que se da en la telenovela incluye una mimesis de procedimientos para organizar el discurso. El uso de estas construcciones para marcar un inicio, re-inicio o cierre de un sub-tema, es decir, una línea temática o de discusión, se retoma en la telenovela.<sup>205</sup> Ninguna de ellas se emplea exclusivamente para marcar uno de estos aspectos y en ambos *corpora* se deja a la interpretación del oyente a partir de otros factores (supuesto comunicado, tipo de predicado, co-texto, etc.).

El enunciar lo más importante al inicio trae consigo que en enunciados subsiguientes deba comunicarse otra información que haga más asequible para el oyente el sentido del primero a fin de obtener los efectos cognitivos deseados. El procedimiento responde más a las necesidades del emisor, ya sea porque de momento no anticipe qué otra información requiere el receptor y espere a su reacción (lo que incluye el silencio) para de ser necesario elaborar el asunto o porque ello le permita asegurar el turno habiendo comunicado ya lo principal. En la telenovela, que no está sujeta a presiones de tiempo para planear el discurso, se trata de un aspecto funcional por cuanto imita la inmediatez comunicativa.

---

<sup>205</sup> A lo que se suma el recurso a marcadores discursivos, en los cuales se ha puesto menos énfasis en este trabajo, pero saltan a la vista en los ejemplos (*pero bueno, por otro lado, es que, etcétera*).

El empleo de la focalización para marcar un cierre representa el caso contrario. Como se indicó, en la conversación espontánea el uso de la construcción como cierre tiende a presentar un resumen de lo dicho antes con miras a una conclusión negociada del tema.<sup>206</sup> Sin embargo, en la telenovela, el cierre es parcial, es decir, se concluye una línea de argumentación antes de ceder el turno o de abordar otro punto de vista o acción relacionados. En estos casos, se presenta primero información contextual tomando en cuenta las necesidades del oyente para después hacer una generalización o presentar un argumento más fuerte, p. ej. en [10] primero se dice a la audiencia cuánto ganó de comisión una de las compañeras de Mina y en el cierre se focaliza el que las prostitutas ganen mucho dinero. Con ello, el discurso se orienta más a dejarle en claro a la audiencia cuál es la perspectiva del personaje, dejando lo más importante —marcado como tal mediante la focalización— para cerrar el turno, una parte de él o incluso lo dicho en varios turnos.

#### 5.4. Fórmulas

Además de las construcciones arriba tratadas, otro procedimiento para guiar la argumentación es el empleo de fórmulas.<sup>207</sup> Estas, aunque sin duda es posible que se den en la conversación espontánea, sólo se encontraron en la telenovela, lo que lleva a suponer que son bastante más frecuentes en este género que en la comunicación más inmediata. Sin embargo, dentro de la misma telenovela algunos (cf. *infra*) parecen mantener una marca diafásica y se circunscriben a eventos comunicativos de menor inmediatez. A continuación enlistamos los distintos casos:

- *desde {este / un} punto de vista*: con la que se propone un cambio de perspectiva, como en *velo desde este punto de vista* (d08), o se da un marco indicando el ámbito desde el cual se abordan las pretensiones de validez de la acción mediante el adjetivo, p. ej. *desde un punto de vista humanitario* (p19). Este último, no obstante, aparece en la representación de eventos comunicativos con mayor grado de formalidad.<sup>208</sup>

---

<sup>206</sup> La excepción, cabe recordar, es el ejemplo [15].

<sup>207</sup> A diferencia de las construcciones anteriores, en estas se descansa más en el léxico.

<sup>208</sup> Los dos casos presentes en el *corpus* corresponden a un intercambio jefa-empleada en el trabajo y al programa de radio escenificado en la telenovela, y ambos son emitidos por la misma actriz.

- *dejar (a un lado)*: para reorientar la perspectiva desde la que se aborda la acción. La fórmula más explícita se da en una conversación entre esposos: *vamos a dejar el asunto del dinero a un lado* (p29). Más informal, empleado precisamente para representar la conversación juvenil entre amigos, es cuando se recurre simplemente al verbo en imperativo para jerarquizar razones a las que se hace referencia en forma sucinta: *deja el coche ¡la casa!* (d02), con el sentido de que lo relativo a la casa es más importante o tiene mayor fuerza.
- *estar {hablando / discutiendo}*: para deslindar lo que se considera información relevante o irrelevante: *eso no es lo que estamos discutiendo* (p32), *no estamos hablando de su profesión* (p31).
- *tratarse de*: para deslindar o establecer la perspectiva considerada relevante o adecuada para abordar las pretensiones de validez de la acción: *no solamente se trata de ti* (d21).
- *ser {una / Ø} cuestión de*: de carácter impersonal, empleada como la anterior para deslindar o establecer la perspectiva que el emisor toma por relevante o irrelevante: *no es una cuestión de lana* (d01).

Las más frecuentes en términos absolutos son estas tres últimas,<sup>209</sup> las cuales cumplen una función similar y se relacionan con lo que dentro de los estudios de la argumentación se ha trabajado como *disociación de nociones*, un procedimiento por el cual el hablante separa los aspectos que considera periféricos de aquellos más centrales para lo que se argumenta (cf. Perelman / Olbrechts-Tyteca 1989 / 1958; Van Rees 2005, 2006). Para nuestro propósito, importa que con ellas el emisor establece explícitamente cuál es su perspectiva o redefine (también explícitamente) la línea temática a seguir guiando al auditorio en su comprensión del intercambio.

## 5.5. Articulación de construcciones y fórmulas en la argumentación

Algunos de los ejemplos presentados con anterioridad se han retomado para tratar distintas construcciones. Ahora interesa mostrar más claramente en un ejemplo algo más extenso la articulación que se da mediante el recurso a las distintas construcciones y fórmulas. Para ello retomo un fragmento de una escena de la telenovela:

<sup>209</sup> De cada una se documentan de cinco a siete casos.

[22] Sergio y Camilo platican en un billar. Sergio tiene una licorera en la mano

- S: el otro día que fui a ver al Javi ¿sabes qué me dijo? (DA UN TRAGO A LICORERA)  
 C: ¿qué? (3")  
 S: me dijo una cosa que tiene mucha razón↓ (2") que en este bisnes<sup>210</sup> uno no se puede salir↓  
 5 C: mmhm  
 → S: porque si uno se saleee o sea es una cuestión de que corre uno→ más peligro o seaaa→ / ahorita estamos bajo su protección↓ // lo cual quiere decir que tú→ a- tú y yo ahorita tenemos veinticuatro años→ //  
 C: ajá (2")  
 10 S: pero ESO quiere decir→ que de aquí hasta el día que nos muramos→ // tú y yo vamos a estar asaltando gentes↑ (C NIEGA CON EL DEDO) [(( ))]  
 → C: [ no no no ] no no no no no Serge↓ no se trata de que / vamos a llegar a RUCOS robando coches↓ // nosotros tenemos categoría↑ maestro↑ o seaaa no somos cacos↑ no somos carteristas↑ // o s'a (2") velo desde este punto de vista Serge // antes de entrar a este negocio→ ¿tú a qué aspirabas? / ¿eh? ¿a- a- aaa / vender enciclopedias? / ¿acomodar coches? //  
 15 S: °(sí)°  
 → C: Serge ¡vamos bien! digo↓ / la verdad es que nunca fuiste bueno para la escuela↓ y TAMPOCO te preocupaste por tener una chamba que valiera la pena  
 20 S: sí→ sí sí pero- pero- o sea ahorita→ // o sea→ sí entiendo lo que me estás diciendo y está bien↓ // perooo agarra esta onda→ ahorita↑ / si nosotros nos estamos robando un coche↑ nos pueden dar un balazo↓ / pero si NO nos lo robamos↑ TAMBIÉN nos pueden dar un balazo↑ // y digo↓ en el mejor de los casos→ así mi- mi- miii imaginación lo único que meee- que- que me enseña es→ / YO metido en la cárcel→ /  
 25 y mi mamá ¡llevándome ropa y comida al [TAMBO! y ¡llé=]  
 C: °([no no no no])°  
 S: =vándome DINERO para que no me hagan nada allá adentro! digo dinero que por supuesto no tiene↑  
 C: mira Serge↓ // mientras nosotros hagamos lo que el Javi nos pide→ POR EL  
 30 MOMENTO no tiene porqué pasarnos nada↑ y yo ya te he dicho muchas veces→ // que si realmente no quieres preocuparte→ / por lo que piense tu familia↑ / o dejen de hacer→ / ¡salte de tu casa maestro! (TVN-d08, 04/04/2000)

En el fragmento aparecen siete casos de las construcciones y fórmulas vistas.<sup>211</sup> En el primer caso (S6), todavía sin cuestionarse la validez de una acción, mediante el condicional (*si uno se sale...*) se enmarca lo siguiente, retomando parcialmente lo ya referido antes. En C12 con la problematización de Camilo (*no no no...*) comunicada también por la vía gestual (negación con el dedo) inicia propiamente el episodio argumentativo. En ese mismo turno se deslinda la perspectiva de Sergio mediante *no se trata de que vamos a llegar a rucos robando coches*, para luego introducir la perspectiva

<sup>210</sup> *business*.

<sup>211</sup> En el último turno (C31), aparece otro condicional pero en una subordinada.

que Camilo considera la adecuada mediante *velo desde este punto de vista*. En C18 se marca un cierre parcial con *la verdad es que nunca fuiste bueno para la escuela...*, con el que se hacen explícitos supuestos que pueden haber sido comunicados previamente como implicaturas de las preguntas previas (*¿tú a qué aspirabas? ¿a vender enciclopedias? ¿vender coches?*), en beneficio de la audiencia que sigue el programa para la que deja de ser comunicado débilmente y ahora lo es de manera fuerte. En su turno, tras el acuerdo parcial, Sergio cambia a su vez de perspectiva (anunciada por *pero agarra esta onda*) y relanza la argumentación indicando mediante los condicionales el punto de partida de sus argumentos (*si nos estamos robando un coche, S21, si no nos lo robamos, S22*), en los que se reintroduce información ya accesible en este punto del discurso tanto para los oyentes formales como casuales, y cierra sus argumentos con una construcción focalizadora (*lo único que...*) en la que se emplea un verbo de percepción intelectual, fácilmente acomodable como topical. El cierre, como en los casos previamente analizados, es parcial y no establecido interactivamente, pues Camilo continúa todavía con la discusión en su siguiente turno (C29-32), el enunciado no es meramente un resumen de lo dicho antes y es claro que Camilo todavía busca decir algo sobre el tema dado el solapamiento en C26.

A lo largo de fragmento se abordan distintos aspectos: de la verosimilitud de la predicción de Sergio se pasa a discutir directamente las posibles consecuencias de robar. En él se da una negociación de perspectivas que va siendo marcada por medio de las construcciones y fórmulas con las que se va desplazando el centro de interés (p. ej. de *la verdad a mi imaginación lo único que me enseña*).

## 5.6. Recapitulación

Las similitudes en el empleo que se les da a las construcciones condicional y focalizadoras en ambos *corpora* contribuyen a las pretensiones estilísticas realistas de telenovelas como *Todo por amor*, al formar parte de los recursos con los que se busca imitar la conversación espontánea privada. De un modo más general, el modelo de la conversación, en cuanto tradición discursiva a la que recurren el emisor colectivo de la telenovela en la producción y la audiencia en la recepción, se halla presente en reglas como la posposición del desacuerdo, mediante pausas y/o prefacios de acuerdo, por consideraciones de imagen, y su

ausencia es también reveladora en cuanto a la relación entre los participantes en el intercambio.

Sin embargo, la telenovela como tradición discursiva también posee características propias. De entrada, su carácter masivo produce un desfase entre los distintos tipos de oyentes que recurren a distintos tipos de contextos en su interpretación a fin de extraer explicaturas e implicaturas y acomodar presuposiciones. El oyente formal puede recurrir a su conocimiento sobre esta telenovela en particular, mientras que el oyente casual tiene que echar mano del entorno cognitivo general y del entorno comunicativo lingüístico y no-lingüístico. En ocasiones el emisor toma en cuenta a los oyentes casuales y reitera cierta información; ésta es la función de la redundancia interepisódica y, en menor medida, la intraepisódica. En otras el oyente casual ha de apoyarse en receptores co-presentes con un mayor conocimiento sobre esta telenovela o esperar a que avance la emisión.

La redundancia es sólo uno de los procedimientos en la telenovela por los que se potencia el entorno lingüístico para la interpretación: el uso de fórmulas hace explícito el contraste entre perspectivas, así como el desplazamiento de una a otra; la presentación de información contextual previa a la más importante, como se vio con la demarcación de un cierre local con las construcciones focalizadoras, facilita la tarea interpretativa del oyente; tomar al interlocutor y sus acciones como topicales da una interpretación que puede o no ser validada por la audiencia pero acota el contexto para su propia interpretación.

A su vez, la mayor explicitud en ciertos pasajes fomenta que los diálogos en la telenovela se perciban como más fuertes, dependiendo de la escena en cuestión, p. ej. en una escena en la que hay un cierto grado de oposición entre los interlocutores, su antagonismo se acentúa. Asimismo, recursos hiperbólicos como los limitativos en las construcciones pseudo-escindidas contribuyen a una mayor intensidad. Todos estos rasgos de la telenovela han de entenderse como tendencias: de la mayoría, se hallan casos similares en la conversación espontánea, pero son de carácter cuasi-excepcional. La diferencia entre ambos *corpora* no se da en términos absolutos y sí en forma gradual. Así, si se considera la proporción de construcciones focalizadoras por número de palabras se observa que en la telenovela aparecen 1.8 construcciones por cada mil palabras; en cambio, en la conversación espontánea dicha proporción asciende a 0.7. De igual modo, con respecto al uso de limitativos en las pseudo-escindidas, en la conversación espontánea las que presentan uno de estos limitativos equivalen al 18% (vs. 82% sin ellos), mientras que



en la telenovela ascienden a 56% (vs. 44%). Es precisamente su mayor presencia en la telenovela la que la distingue, dada la tensión entre escenificar la oralidad y conseguir los efectos deseados en condiciones comunicativas diversas.

## Consideraciones finales

A lo largo de este trabajo se ha venido insistiendo en la especificidad de la telenovela frente a otro tipo de tradiciones discursivas. La revisión histórica inicial ha presentado una panorámica de la complejidad de un género que, contrario a una opinión bastante generalizada, no es ni ha sido homogéneo, antes bien ha cumplido diversas funciones para las televisoras, su público ha ido cambiando y los modelos de producción también han variado. Sus distintas encarnaciones conservan cierto “aire de familia”, pero es un cometido para la investigación posterior determinar qué tanto se manifiesta en reglas que conciernen al uso de la lengua. A partir de la noción de una *oralidad escenificada* se han retomado diversos puntos relativos a una mimesis de la oralidad, lo que nos habla de una variación propia en su carácter de representación. El empleo de variedades como la juvenil, que como hemos visto aparece en *Todo por amor*, puede estar sujeto a diversos factores, como la estética que se persigue o los efectos dramáticos que quieran producirse. Sin embargo, la caracterización de la telenovela como tradición discursiva muestra la necesidad de distinguir entre una variación intradiegética y otra extradiegética, debida a la presencia de actores extranjeros, lo cual es una estrategia recurrente en la televisión mexicana. En lo tocante a la variación intradiegética hemos señalado cambios cuando se busca imitar el sociolecto juvenil y el paso a otra variedad con miras a alcanzar cierto efecto dramático dentro de la narrativa. Este paso a registros más elevados, cabe recordar, puede estar relacionado con expectativas respecto al género por parte de los receptores, y en ese sentido ser parte del modelo de la telenovela, incluso cuando se busca una estética realista. Asimismo, por las características temáticas del género, cabe esperar que la tradición discursiva de la telenovela haga un uso intensivo de los procedimientos expresivo-afectivos por los que se manifiesta una implicación emocional. En este ámbito puede ubicarse el uso mucho más frecuente de limitativos en las construcciones pseudo-escindidas, apareciendo en poco más de la mitad de los casos (56%) en contraste con un porcentaje de 18% en la conversación espontánea.

A fin de ir más allá de un enfoque atomizado de la variación, esto es, basado en rasgos, se ha buscado partir de una perspectiva discursiva. Entre las características de la tradición discursiva hemos señalado la recurrencia de la argumentación y en particular de la deliberación como un recurso que permite hacer avanzar la narrativa y manejar las distintas subtramas. Ello hace, decíamos, que la telenovela también cumpla otras funciones para el receptor: abre la posibilidad de discutir temas al interior de la familia, negociar significados, etcétera. En consecuencia, es de esperar que dentro de esta tradición discursiva aparezcan los distintos recursos y procedimientos con los que se maneja la argumentación, como aquellos señalados por el análisis conversacional recurriendo al menos parcialmente a la presentación de prefacios de acuerdo y que en general la construcción del turno se ajuste al de las acciones no-preferidas. En el análisis realizado, se ha optado por centrarse en construcciones empleadas, según hemos dicho, para manejar el desarrollo de líneas temáticas en el discurso, esto es, construcciones condicionales, focalizadoras y otras fórmulas. Estas construcciones aparecen con cierta frecuencia en la telenovela y en su conjunto contribuyen a guiar al receptor en el desarrollo de la misma. En específico, las construcciones focalizadoras se dan en una proporción bastante más alta en la telenovela que en la conversación espontánea: 1.8 vs. 0.7 por cada mil palabras. Esto nos habla de dos rasgos en específico respecto a la telenovela: su mayor planeación y expresividad. Al haber un proceso previo de escritura, por más que se deje cierto margen de improvisación a los actores, éstos han de ajustarse a cierto tiempo específico así como a pautas generales respecto al desarrollo de la escena, de ahí que la información aparezca más compactada. Por otro, al igual que el uso de limitativos, el empleo de estas construcciones produce un efecto de mayor intensificación, al focalizar más frecuentemente cierta información. Ello contribuye a que se perciba como un discurso “enfático”; sin embargo, estas construcciones no tienen un mero efecto “estético”: son funcionales al contribuir a hacer clara para el receptor la organización del discurso, particularmente en lo que se refiere a la demarcación de líneas temáticas, pero también por la vía del contraste.

Asimismo, se ha presentado una aproximación a la argumentación, en la que se toman en cuenta las distintas condiciones de la inmediatez y distancia comunicativas, así como las tradiciones discursivas, lo que nos ha permitido abordar diferencias en la argumentación y el tratamiento que se les ha dado. La distinción entre comunicación e interpretación argumentativas, según se trate de una comunicación fuerte o débil retomando

la teoría de la relevancia, aclara en parte las numerosas diferencias que se observan en cuanto al modo en que se “reconstruyen” los discursos. En la propuesta que hemos hecho se hizo una revisión de los modelos propuestos para el diálogo resaltando los problemas de centrarse en el desacuerdo para definir la argumentación, así como en modelos propios de ciertas tradiciones discursivas pero que no pueden extenderse a todas ellas, y se planteó la existencia de la argumentación cooperativa, que se da particularmente en los episodios de queja dentro de las conversaciones privadas. El planteamiento de Habermas nos proporcionó la perspectiva más adecuada para tratar la argumentación y definirla en términos de las pretensiones de validez de acciones. Precisamente porque tales pretensiones pueden ser variadas, relativas a distintos ámbitos de la vida social, en la argumentación suelen darse cambios en las líneas temáticas y para ello resultan de suma utilidad las construcciones focalizadoras, así como el planteamiento de cuál es el tópico-marco mediante las condicionales. En este sentido, el modo en que se estructura la información promete ser una vía de análisis muy fructífera para la argumentación.

## APÉNDICE

### Sistema de transcripción

Sistema tomado de Briz (1998: 13-17), con ligeras modificaciones

A:	Intervención de un hablante identificado como A
§	Sucesión inmediata, sin pausa apreciable, entre dos emisiones de distintos hablantes
[	Inicio de un solapamiento
]	Fin del solapamiento
=	Mantenimiento del turno de un participante en un solapamiento
-	Reinicios y autointerrupciones de un hablante
/	Pausa corta, inferior a medio segundo
//	Pausa entre medio segundo y un segundo
///	Pausa de un segundo o más
(5")	Silencio o lapso de 5 segundos; se indica el número de segundos en las pausas de dos o más segundos
↓	Entonación descendente
↑	Entonación ascendente o continuativa
→	Entonación mantenida o suspendida
TU	Pronunciación marcada o enfática
(( ))	Fragmento indescifrable
((si))	Transcripción dudosa
pa'l	Fenómenos de omisión o ligamento fonético entre palabras
°( )°	Fragmento pronunciado en un tono de voz más bajo, próximo al susurro
aaa	Alargamientos vocálicos
sss	Alargamientos consonánticos
¿i i?	Preguntas o exclamaciones retóricas
¿ ?	Interrogaciones
¡ !	Exclamaciones
día	Reproducción e imitación de emisiones. Estilo directo
(RISA)	Gestos, movimientos u otros que acompañan lo dicho, etc.

## **Ficha técnica de *Todo por amor***

*Idea original:* Mónica Agudelo (*La madre*, Colombia, 1998)

*Escritor:* Ricardo García (venezolano)

*Libretos:* Leticia López, Laura Sosa, Guillermo Ríos (mexicanos)

*colaboración ocasional:* Luis Zelkowicz (venezolano) y Luis Felipe Ybarra (mexicano)

*Edición literaria:* Araceli Monsell

*Director de diálogos:* Rodrigo Johnson

*Al aire:* del 27 de enero de 2000 al 12 de enero de 2001

*Canal:* 13 (TV Azteca)

*Horario:* 21:00

*Rating promedio (nacional):* 11.40<sup>212</sup>

---

<sup>212</sup> Promedio sacado a partir de los reportes semanales de Ibope-ABG.

### Modelos por país según principales productores

Modelo mexicano (Televisa)	Modelo brasileño (O Globo)	Modelo colombiano	Modelo de Miami (Telemundo)
<ul style="list-style-type: none"> <li>• estética y temática apegados a la radionovela cubana y el cine de los 30s-50s</li> <li>• predominio de la moral católica</li> <li>• personajes unidimensionales y maniqueos</li> <li>• problemas arcaicos, entre los cuales los conflictos de parentesco son centrales</li> <li>• actuación exagerada (según escuela cinematográfica de los 40s y 50s)</li> <li>• desarrollo ejemplar de la historia: siempre pasa algo</li> <li>• lujo y sofisticación en escenografía, vestuario, decoración y maquillaje</li> <li>• predominio de <i>remakes</i> (se apuesta por el gusto de lo ya conocido y lo que se renueva es el <i>star system</i>).</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• estética más cercana al cine actual</li> <li>• moral permisiva</li> <li>• personajes no unidimensionales que se transforman a lo largo de la historia</li> <li>• acercamiento a la vida cotidiana</li> <li>• estilo de actuación naturalista</li> <li>• relato según un modelo coral en el que no hay protagonistas</li> <li>• cuidado en iluminación, musicalización, efectos</li> <li>• uso intensivo del merchandizing</li> <li>• historias nuevas, con una tendencia a la experimentación.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• estética costumbrista</li> <li>• predominio del humor y la ironía</li> <li>• personajes caricaturizados</li> <li>• rica representación del mundo urbano y rural</li> <li>• abandono de la grandilocuencia: actuación naturalista convive con otra que busca retratar tipos sociales</li> <li>• desarrollo lento de la historia</li> <li>• musicalización fuerte y una ambientación acorde al uso cultural del espacio</li> <li>• historias originales</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• estética menos definida el tratarse de coproducciones</li> <li>• creación de un <i>star system</i> latino, con repartos multinacionales</li> <li>• énfasis en lo latino, construido como colorido, sensual, gritón, solidario y una familia grande</li> <li>• tendencia a ubicar las historias en Estados Unidos, con temas como la migración ilegal</li> <li>• retrato de la clase baja, visto como clase media para el resto de Latinoamérica</li> <li>• preferencia por los <i>remakes</i></li> </ul>

Fuente: Mazziotti (2005); cf. también López (1995: 261 y ss.); Marques de Melo (1988); Martín-Barbero (1992b; 1995: 279-280).

Todavía en los 90s las comparaciones entre distintos modelos incluían el caso de Venezuela, cuya producción era alineada con la mexicana por su cercanía con la radionovela, pero de la que se distinguía por una mayor austeridad, sobre todo en lo tocante a ambientación. Bajo la batuta de Venevisión, éste era el modelo que tenía una mayor difusión internacional.

### Ejemplo [3] (Cap. 4). Episodio de queja

- A: [...] /// ¡mi PINche padre! ¡no mames! / me di una encabronada  
B: ¿te habló?  
A: me habló para mi cumpleaños  
B: ajá  
5 A: esteee y entonces yo le dije- me preguntó que cuándo volvía↑ a Puebla↓  
B: *pos acabo de iir* [o sea]  
A: [pues sí↓] no↑ bueno pues↓ pero él no supo porque→ no le  
B: hablé  
A: ah bueno  
10 esteee / entonces na- nada más lo que le dije pues eso que mi mamá se había  
B: puesto muy enferma↑ [esteee]  
A: [que la habías ido a ver]  
no↓ no le dije que la había ido a ver↓ le dije que→ / pos eso que ennn teoría  
me regresaba en marzo per' que mi mamá se 'b' puesto muy mala y pos que a  
15 B: lo mejor me iba ANtes pero pos que todavía no sabía y que estaba viendo  
A: mmhm  
bueno↓ así quedó↓ // después↑ cuando hablo con Carmen→ me va diciendo  
Carmen↑ que le habló mi papá→ y yo *ah ¿habló para preguntar por mi*  
B: *mamá?* nooo↓ le habló mi papá y le dijo a Carmen queee [que me tra]  
20 A: [que ¿qué on]da contigo?  
no no no↓ no que qué onda↓ qu- le dijo que me tranquilizara↓ que no me  
B: estuviera asustando↓ / que porque yo me quería regresar↑ y entonces→ /  
[como quie]  
A: [que no] te  
25 estuviera asustando ¿de qué?  
B: pos eso↓ como que me ocultara información↑ que no me dijera qué→ pedo  
A: [con mi madre o sea]  
[¡aaay! que no ma] aame §  
B: § así como queee *tú tranquilízala porque se quiere*  
30 A: *regresar y pues no*↓ y yo así como→  
B: pero ¿queee le importa? o sea [si te =]  
[sí↓ yo]  
A: = regresas no pasa absolutamente NAda porque  
puedes hacer la tesis allá [o sea]  
35 B: [exac]tamente↓ exactamente↓ fue todo así como que  
A: me quedé→  
y si se te da la gana es[tar allá→]  
B: [si se me da] la gana estar allá↑ o sea a él ¿qué chingados  
A: le im[porta?]  
40 [porque] tú te sientes más a gusto ¿qué?  
exactamente↓ en primera↓ en segunda↑ o sea voy a CREER QUE→ después  
B: de diecisiete años ahora resulta que sí se va poner en par- en plan de padre y  
A: de *oh hay que protegerla*↓ [luego ¿qué chingados]  
[no y además a es]ta PINche eDAD↓ o sea no [mames↓]  
[exact]amente↓  
[...] (CEA-21-2)



## Bibliografía

- Aceves González, Francisco de Jesús (1987): “La televisión en Guadalajara: Génesis y desarrollo”, en *Comunicación y sociedad* 1 (Guadalajara, México; número monográfico).
- Albrecht, Jörn / Thun, Harald (eds.) (1988): *Energeia und Ergon. Sprachliche Variation – Sprachgeschichte – Sprachtypologie. Studia in honorem Eugenio Coseriu*, vol. 2: Das sprachtheoretische Denken Eugenio Coserius in der Diskussion 1, Tübingen: Gunter Narr (= Tübinger Beiträge zur Linguistik 300).
- Alcolea-Banegas, Jesús (2009): “Visual arguments in film”, en *Argumentation* 23, 259-275.
- Alfaro Moreno, Rosa María (1988): “Los usos populares de la telenovela en el mundo urbano”, en *Estudios sobre las culturas contemporáneas* 4-5 (Colima, México), 223-259.
- Allen, Robert C. (1985): *Speaking of soap operas*, Chapel Hill / London: University of North Carolina Press.
- (1995) (ed.): *To be continued... Soap operas around the world*, London / New York: Routledge.
- Altman, Rick (1999): *Film / genre*, London: British Film Institute.
- Antola, Livia / Rogers, Everett M. (1984): “Television flows in Latin America”, en *Communication Research* vol. 11, núm. 2, 183-202.
- Anscombe, Jean-Claude (1989): “Théorie de l’argumentation, topoï, et structuration discursive”, en *Revue Québécoise de Linguistique* 18, 13-55.
- Anscombe, Jean-Claude / Ducrot, Oswald (<sup>2</sup>1994 / <sup>1</sup>1983): *La argumentación en la lengua*, Madrid: Gredos.
- Aristóteles (1982): *Tratados de lógica (Órganon)*, 2 vols, Madrid: Gredos.
- (1990): *Retórica*, Madrid: Gredos.
- Arredondo Ramírez, Pablo / Sánchez Ruiz, Enrique E. (<sup>2</sup>1987): *Comunicación social, poder y democracia en México*, Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara.
- Arroyave, Jesus / Hughes, Sallie (2004): “Whither the public sphere? The consolidation of tabloid content and techniques in Mexico’s prime-time newscasts”, versión extensa de la ponencia presentada en el congreso anual de la LASA, 2004, disponible en: <http://lasa.international.pitt.edu/> (consulta: 24 de octubre de 2010).
- Atkinson, J. Maxwell / Heritage, John (eds.) (1984): *Structures of social action. Studies in conversation analysis*, Cambridge / Paris: Cambridge University Press / Maison des Sciences de l’Homme.
- Ávila, Raúl (2003): “Telenovelas, audiencias, nivel de comprensión”, en *Español actual. Revista de español vivo* 79, 67-76.
- Batista Ralle, Roselis (2002): “Campos semántico-discursivos del amor en la telenovela mexicana y brasileña”, en *Cuicuilco* vol. 9, núm. 24 (México), 1-27.
- Bauche Alcalde, Manuel (1999): “Del teleteatro a la telenovela”, en Sánchez de Armas / Ramírez (coords.), *Apuntes para una historia de la televisión mexicana II*, México: Espacio Televisa de vinculación universitaria / Revista Mexicana de Comunicación, 143-165.

- Bell, Allan (1984): "Language style as audience design", en *Language in Society* vol. 13, núm. 2, 145-204.
- Boggs, Stephen T. (1978): "The development of verbal disputing in part-Hawaiian Children", en *Language in Society* 7, 325-344.
- Bosque, Ignacio / Moreno, Juan Carlos (1990): "Las construcciones con *lo* y la denotación del neutro", en *Linguística* 2 (ALFAL), 5-50.
- Bosque, Ignacio / Demonte, Violeta (eds.) (1999): *Gramática descriptiva de la lengua española*, 3 vols., Madrid: Espasa Calpe.
- Bourdon, Jerome (1988): "Propositions pour une sémiologie des genres audiovisuels", en *Quaderni* 4, 19-36.
- Briz, Antonio (1998): *El español coloquial en la conversación. Esbozo de pragmagramática*, Barcelona: Ariel.
- Brooks, Peter (1976): *The melodramatic imagination. Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess*, New Haven / London: Yale University.
- Brown, Penelope / Levinson, Stephen C. (1987): *Politeness. Some universals in language use*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Brown, Gillian / Yule, George (1993 / 1983): *Análisis del discurso*, Madrid: Visor.
- Burnyeat, M.F. (1994): "Enthymeme: Aristotle on the logic of persuasion", en David J. Furley / Alexander Nehamas (eds.), *Aristotle's rhetoric. Philosophical essays*, Princeton: Princeton University, 3-55.
- Buscombe, Edward (1970): "The idea of genre in American cinema", en *Screen* vol. 11, núm. 2, 33-45.
- Caignet, Félix B. (1986): "El derecho de nacer y yo", en Enrique C. Betancourt, *Apuntes para la historia*, San Juan, Puerto Rico: edición de autor, 299-305.
- Caravedo, Rocío (1990): *Sociolingüística del español de Lima*, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Carston, Robyn (1995): "Quantity maxims and generalised implicature", en *Lingua* 95, 213-244.
- Casetti, Francesco / Lumbelli, Lucia / Wolf, Mauro (1980): "Indagine su alcune regole di genere televisivo", en *Ricerche sulla comunicazione* 2, 147-190.
- Chafe, Wallace L. (1976): "Givenness, contrastiveness, definiteness, subjects, topics, and point of view", en Charles N. Li (ed.), *Subject and topic*, New York: Academic Press, 25-55.
- Charlois, Adrien (2010): *Ficciones de la historia e historias en ficción. La historia en formato de telenovela: el caso de Senda de Gloria*, México: Universidad de Guadalajara (= Colección graduados 5).
- Chávez Méndez, María Guadalupe (1991): *El análisis de producción de la telenovela mexicana y su forma moderna y racional de operar*, México: Universidad Iberoamericana (tesis de maestría).
- (1998): "Hacer telenovelas: una mirada etnográfica", en Jorge A. González (comp.), 99-117.
- Cisneros Estupiñán, Mireya (2003): "Breve aproximación al estudio del lenguaje en la telenovela colombiana", en *Litterae* 12 (Bogotá), 124-142.
- Clark, Herbert H. (1997): "Dogmas of understanding", en *Discourse Processes* vol. 23, núm. 3, 567-598.
- Clark, Herbert H. / Wilkes-Gibbs, Deanna (1986): "Referring as a collaborative process", en *Cognition* vol. 22, núm. 1, 1-39.

- Corona Berkin, Sarah (1992): "La televisión: Informe de Salvador Novo y Guillermo González Camarena. Entre melón y sandía", en *Comunicación y sociedad* 16-17, (Guadalajara, México), 195-239.
- Coseriu, Eugenio (<sup>3</sup>1973): *Teoría del lenguaje y lingüística general. Cinco estudios*, Madrid: Gredos.
- (1955-56/<sup>3</sup>1973a): "Determinación y entorno", en Coseriu (<sup>3</sup>1973), 282-323.
- (<sup>3</sup>1973b): "Sistema, norma y habla", en Coseriu (<sup>3</sup>1973), 11-113.
- (1977): *El hombre y su lenguaje. Estudios de teoría y metodología lingüística*, Madrid: Gredos.
- (1977a): "El hombre y su lenguaje", en Coseriu (1977), 13-33.
- (1977b): "El lenguaje y la comprensión de la existencia del hombre actual", en Coseriu (1977), 34-65.
- (1981a): "Los conceptos de 'dialecto', 'nivel' y 'estilo de lengua' y el sentido propio de la dialectología", en *Lingüística española actual* 3, 1-32.
- (<sup>2</sup>1981b): "Creatividad y técnica lingüística. Los tres niveles del lenguaje", en Coseriu, *Lecciones de lingüística general*, Madrid: Gredos, 269-286.
- (<sup>2</sup>1987): *Gramática, semántica, universales. Estudios de lingüística funcional*, Madrid: Gredos.
- (<sup>2</sup>1987a): "Lógica del lenguaje y lógica de la gramática", en Coseriu (<sup>2</sup>1987), 15-49.
- Covarrubias Cuéllar, Karla Y. (1998): "¿Córrele que ya empezó...! La familia y las telenovelas", en González (comp.), 278-311.
- Covarrubias Cuéllar, Karla Y. / Uribe Alvarado, Ana B. (2005): "Epigmenio Ibarra: telenovelas y públicos en México", en *Estudios sobre las culturas contemporáneas* 11 (Colima, México), 113-134.
- Culpeper, Jonathan (2005): "Impoliteness and entertainment in the television quiz show: *The Weakest Link*", en *Journal of Politeness Research* 1, 35-72.
- Davidson, Judy (1984): "Subsequent versions of invitations, offers, requests, and proposals dealing with potential or actual rejection", en Atkinson / Heritage (eds.), 102-128.
- Drubig, Hans Bernhard & Schaffar, Wolfram (2001): "Focus constructions", en Martin Haspelmath *et al.* (eds.), *Language Typology and Language Universals*, vol. 2. Berlin/New York: De Gruyter: § 81.
- Ducrot, Oswald (1982): "Note sur la argumentation et l'acte d'argumenter", en *Cahiers de Linguistique Française* 4, 143-163.
- (1993): "Les topoi dans la 'Théorie de l'argumentation dans la langue'", en Christian Plantin (ed.), *Lieux communs, topoi, stéréotypes, clichés*, Paris: Kimé, 233-248.
- Eemeren, Frans H. van / Grootendorst, Rob (1984): *Speech acts in argumentative discussions. A theoretical model for the analysis of discussions directed towards solving conflicts of opinion*, Dordrecht: Foris (= Pragmatics and discourse analysis 1).
- *et al.* (1993): *Reconstructing argumentative discourse*, Tuscaloosa: University of Alabama.
- *et al.* (1996): *Fundamentals of argumentation theory. A handbook of historical backgrounds and contemporary developments*, New Jersey: Lawrence Erlbaum.
- Eemeren, Frans H. van / Houtlosser, Peter (2003): "The development of the pragma-dialectical approach to argumentation", en *Argumentation* 17, 387-403.
- Eisenberg, Ann R. / Garvey, Catherine (1981): "Children's use of verbal strategies in resolving conflicts", en *Discourse Processes* vol. 4, núm. 2, 149-170.

- Escandell Vidal, M. Victoria (1996): "Towards a cognitive approach to politeness", en *Language Sciences* vol. 18, núm. 3/4, 629-650.
- Escobar, Alberto (1978): *Variaciones sociolingüísticas del castellano en el Perú*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos.
- Esteinou Madrid, Javier (2010): "El rol de la Suprema Corte de Justicia de la Nación en la construcción de un proyecto de comunicación de Estado", en *Razón y palabra* 72 (en línea), disponible en: <http://www.razonypalabra.org.mx/> (consulta: 20 de septiembre de 2010).
- Fernández Christlieb, Fátima (1976): "La industria de radio y televisión. Gestación y desarrollo", en *Nueva Política* vol. 1, núm. 3 (México): 237-248.
- (1987): "Algo más sobre los orígenes de la televisión latinoamericana", en *Diálogos de la comunicación* 18 (Felafacs), 32-45.
- Fernández Leborans, Ma. Jesús (1999): "La predicación: las oraciones copulativas", en Bosque / Demonte (eds.), vol. 2, § 37.
- (2001): "Sobre formas de ambigüedad de las oraciones *escindidas*: sintaxis y discurso", en *Estudios de lingüística* 15 (Alicante), 5-52.
- Feuer, Jane (<sup>2</sup>1992): "Genre study and television", en Robert C. Allen (ed.), *Channels of discourse, reassembled*, Chapel Hill / London: University of North Carolina, 138-159.
- Firbas, Jan (1974): "Some aspects of the Czechoslovak approach to problems of functional sentence perspective", en F. Daneš (ed.), *Papers on functional sentence perspective*, Prague: Academia, Publishing House of the Czechoslovak Academy of Sciences.
- Fonte, Irene / Williamson, Rodney (2003): "La co-construcción del diálogo en la telenovela: transacciones verbales y extraverbales", en Dale April Koike (ed.), *La co-construcción del significado en el español de las Américas: acercamientos discursivos*, New York / Ottawa / Toronto: Legas, 25-52.
- Forero, María Teresa (2002): *Escribir televisión. Manual para guionistas*, México: Paidós.
- Fuenzalida, Valerio (2000): *La televisión pública en América Latina. Reforma o privatización*, México: Fondo de Cultura Económica.
- (2002): *Televisión abierta y audiencia en América Latina*, Buenos Aires: Norma.
- Fuenzalida, Valerio / Hermosilla, María Elena (1989): *Visiones y ambiciones del televidente. Estudios de recepción televisiva*, Santiago de Chile: CENECA.
- Frank, Barbara / Haye, Thomas / Tophinke, Doris (eds.) (1997): *Gattungen mittelalterlicher Schriftlichkeit*, Tübingen: Gunter Narr.
- García Calderón, Carola (<sup>4</sup>1989): "El cable de Televisa", en Raúl Trejo Delarbe (coord.), 111-123.
- Gauger, Hans-Martin (1976): „Sprachbewußtsein und Sprachwissenschaft“, en *Sprachbewußtsein und Sprachwissenschaft*, München: Piper, 11-72.
- Genette, Gérard (1977): "Genres, 'types', modes", en *Poétique* 32, 389-421.
- Geraghty, Christine (1991): *Women and soap opera. A study of prime time soaps*, Cambridge / Oxford: Polity Press / Basil Blackwell.
- Goetsch, Paul (1985): "Fingierte Mündlichkeit in der Erzählkunst entwickelter Schriftkulturen", en *Poetica* (München) vol. 17, núm. 3-4, 202-218.
- Goffman, Erving (1979): "Footing", en *Semiotica* vol. 25, núm. 1/2, 1-29.
- Gómez Gutiérrez, Claudia Iris (2005): *Cartografía de las telenovelas: Por la ruta de la realidad de TV Azteca*, México: Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente (ITESO) (tesis de maestría).

- González, Jorge A. (1988): "La cofradía de las emociones (in)terminables I: construir las telenovelas mexicanas", en *Estudios sobre las culturas contemporáneas* 4/5 (Colima, México), 13-65.
- (1993): "La cofradía de las emociones in/terminables. Telenovela, memoria, familia", en Néstor García Canelini (coord.), *El consumo cultural en México*, México: Conaculta, 295-336.
- (1998a): "Las vetas del encanto: por los veneros de la producción mexicana de telenovelas", en Jorge A. González (comp.), 86-98.
- (comp.) (1998): *La cofradía de las emociones (in)terminables*, Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara.
- Grice, H.P. (1957): "Meaning", en *The Philosophical Review* vol. 66, núm. 3, 377-388.
- (1969): "Utterer's meaning and intention", en *The Philosophical Review* vol. 78, núm. 2, 147-177.
- (1975): "Logic and conversation", en P. Cole / J. L. Morgan (eds.), *Syntax and Semantics 3: Speech Acts*, Londres: Academic Press, 41-58.
- Groarke, Leo (1996): "Logic, art and argument", en *Informal Logic* vol. 18, núm. 2/3, 105-129.
- Gülich, Elisabeth (1986): "Textsorten in der Kommunikationspraxis", en Werner Kallmeyer (ed.), *Kommunikationstypologie. Handlungsmuster, Textsorten, Situationstypen. Jahrbuch 1985 des Instituts für deutsche Sprache*, Düsseldorf: Schwann, 15-46 (= Sprache der Gegenwart 67).
- Gumperz, John J. (1982): *Discourse strategies*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Gutiérrez Espíndola, José Luis (1988): "La industrialización del melodrama (Historia y estructura de la telenovela mexicana)", en Raúl Trejo Delarbe (coord.), *Las redes de Televisa*, México: Claves Latinoamericanas, 75-125.
- (1989): "La radionovela comercial: ¿Un género en decadencia?", en María Antonieta Rebeil Corella / Alma Rosa Alva de la Selva / Ignacio Rodríguez Zárate (comps.), *Perfiles del cuadrante. Experiencias de la radio*, México: Trillas, 172-187.
- Habermas, Jürgen (1995 / <sup>4</sup>1987): *Theorie des kommunikativen Handelns*, vol. 1, *Handlungsrationalität und gesellschaftliche Rationalisierung*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Hagedorn, Roger (1995): "Doubtless to be continued. A brief history of serial narrative", en Robert C. Allen (ed.), 27-48.
- Haiman, John (1978): "Conditionals are topics", en *Language* vol. 54, 564-589.
- Hample, Dale (1980): "A cognitive view of argument", en *Journal of the American Forensic Association* 16, 151-158.
- Hauptmeier, Helmut (1987): "Sketches of theories of genre", en *Poetics* 16, 397-430.
- Haverkate, Henk (1994): *La cortesía verbal*, Madrid: Gredos.
- Hernández Lomelí, Francisco (1996a): *La etapa experimental de la televisión mexicana (1935-1950)*, México: Universidad de Guadalajara (= La colección de Babel 3, separata de la *Revista Universidad de Guadalajara*).
- (1996b): "Obstáculos para el establecimiento de la televisión comercial en México (1950-1955)", en *Comunicación y sociedad* 28 (Guadalajara, México), 147-171.
- (2000a): "Televisión, ilusiones y negocio", en *Revista Universidad de Guadalajara* 20 (México), disponible en: <http://www.cge.udg.mx/revistaudg/rug20/art1.html/> (consulta: 27 de febrero de 2009).

- (2000b): “La venta de programas mexicanos de televisión en mercados extranjeros”, en Sánchez Ruiz / Hernández Lomelí, 55-72.
- (2002): “Racionalidad limitada y efectos perversos. Ensayo sobre el origen de la televisión en México”, en *Anuario CONEICC de investigación de la comunicación* 9 (México), 323-345.
- (2004): *Innovaciones en la industria mexicana de la televisión*, México: Universidad de Guadalajara (tesis doctoral).
- (2006): “La producción de telenovelas en TV Azteca”, en *Unirevista* vol. 1, núm. 3 (en línea), 1-10, disponible en: <http://www.unirevista.unisinos.br/> (consulta: 8 de noviembre de 2008).
- Hinds, Harold E. / Tatum, Charles M. (1992): *Not just for children. The Mexican comic book in the late 1960s and 1970s*, Westport, Connecticut / London: Greenwood (= Contributions to the study of popular culture 30).
- Hymes, Dell (1972): “Models of the interaction of language and social life”, en John J. Gumperz / Dell Hymes (eds.), *Directions in sociolinguistics. The ethnography of communication*, New York: Holt / Rinehart / Winston, 35-71.
- Jackson, Sally / Jacobs, Scott (1980): “Structure of conversational argument: Pragmatic bases for the enthymeme”, en *The Quarterly Journal of Speech* 66, 251-265.
- (1981): “The collaborative production of proposals in conversational argument and persuasion: A study of disagreement regulation”, en *Journal of the American Forensic Association* 18, 77-90.
- Jacobs, Scott / Jackson, Sally (1981): “Argument as a natural category: The routine grounds for arguing in conversation”, en *The Western Journal of Speech Communication* 45, 118-132.
- (1989): “Building a model of conversational argument”, en Brenda Dervin *et al.* (eds.), *Rethinking communication*, Newbury Park, etc.: Sage, 153-171.
- Jauss, Hans Robert (1972): “Theorie der Gattungen und Literatur des Mittelalters”, en Hans Robert Jauss / Erich Köhler (eds.), *Grundriss der romanischen Literatur des Mittelalters*, vol. 1, “Generalites”, Heidelberg: Carl Winter, 107-138.
- Jefferson, Gail (1984): “On stepwise transition from talk about a trouble to inappropriately next-positioned matters”, en Atkinson / Heritage (eds.), 191-222.
- Johnson, Ralph H. (2003): “Why ‘visual arguments’ aren’t arguments”, en *IL@25. A Conference Celebrating the Twenty-Fifth Anniversary of the First International Symposium on Informal Logic*, disponible en: [http://web2.uwindsor.ca/faculty/arts/philosophy/ILat25/edited\\_johnson.doc/](http://web2.uwindsor.ca/faculty/arts/philosophy/ILat25/edited_johnson.doc/) (consulta: febrero de 2010).
- Jucker, Andreas H. (1997): “The relevance of cleft constructions”, en *Multilingua* vol. 16, núm. 2/3, 187-198.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine (1984): “Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral”, en *Pratiques* 41, 46-62.
- (1996): “Dialogue théâtral vs. conversations ordinaires”, en *Cahiers de praxématique* 26, 31-49.
- Kienpointner, Manfred (1992): *Alltagslogik. Struktur und Funktion von Argumentationsmustern*, Stuttgart / Bad Cannstatt: Frommann / Holzboog (= Problemata 126).
- Klindworth, Gisela (1995): „Ich hab’ so schön geweint“. *Telenovelas in Mexiko*, Saarbrücken: Verlag für Entwicklungspolitik Breitenbach (= Forschungen zu Lateinamerika 33).

- (s/f): “Telenovela mexicana —¿Y eso qué es? Nacimiento y desarrollo de la telenovela mexicana”, disponible en: <http://www.tele-novela.de/desarrollo.htm/> (consulta: 28 de julio de 2010).
- Koch, Peter (1986): „Sprechsprache im Französischen und kommunikative Nähe“, en *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* vol. 96, núm. 2, 113-154.
- (1988): „Norm und Sprache“, en Albrecht / Thun (eds.), 327-354.
- (1997): “Diskurstraditionen: zu ihrem sprachtheoretischen Status und zu ihrer Dynamik”, en Frank / Haye / Tophinke (eds.), 43-80.
- (2004): „Sprachwandel, Mündlichkeit und Schriftlichkeit“, en *Zeitschrift für Romanische Philologie* 120, 605-630.
- Koch, Peter / Oesterreicher, Wulf (1985): “Sprache der Nähe – Sprache der Distanz. Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Spannungsfeld von Sprachtheorie und Sprachgeschichte“, en *Romanistisches Jahrbuch* 36, 15-43.
- (2001): “Gesprochene Sprache und geschriebene Sprache (Langage parlé et langage écrit)”, en Günter Holtus / Michael Metzeltin / Christian Schmitt (eds.), *Lexikon der romanistischen Linguistik*, vol 1.2, *Methodologie (Sprache in der Gesellschaft / Sprache und Klassifikation / Datensammlung und –verarbeitung)*, Tübingen: Max Niemeyer, 584-627.
- (2007): *Lengua hablada en la Romania: español, francés, italiano*, Madrid: Gredos.
- Köhler, Erich (1977): “Gattungssystem und Gesellschaftssystem”, en *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 1, 7-22.
- Kopperschmidt, Josef (1980): *Argumentation. Sprache und Vernunft II*, Stuttgart: Kohlhammer (= Urban-Taschenbücher 290).
- Kotschi, Thomas / Oesterreicher, Wulf / Zimmermann, Klaus (eds.), *El español hablado y la cultura oral en España e Hispanoamérica*, Frankfurt a. M. / Madrid: Vervuert / Iberoamericana (= Bibliotheca Ibero-Americana 59).
- Lambrecht, Knud (1996 / 1994): *Information structure and sentence form. Topic, focus, and the mental representations of discourse referents*, Cambridge: Cambridge University Press.
- (2001): “A framework for the analysis of cleft constructions”, en *Linguistics* 39, 463-516.
- Lee-Goldman, Russell (2011): “No as a discourse marker”, en *Journal of Pragmatics* 43, 2627-2649.
- Lein, Laura / Brenneis, Donald (1978): “Children’s disputes in three speech communities”, en *Language in Society* 7, 299-323.
- Levinson, Stephen T. (1981): “Some pre-observations on the modeling of dialogue”, en *Discourse Processes* vol. 4, núm. 2, 93-116.
- (1983): *Pragmatics*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Lewis, Oscar (1976 / 1959): *Five families. Mexican case studies in the culture of poverty*, London: Souvenir.
- Lipski, John M. (2007): *El español de América*, Madrid: Cátedra.
- Lizaur Guerra, María Blanca de (2002): *La telenovela mexicana 1958-2002 —forma y contenido de un formato narrativo de ficción de alcance mayoritario—*, México: Universidad Nacional Autónoma de México (tesis de maestría).
- Llano, Clara (1992): “Usos sociales de la televisión y de la telenovela. La telenovela en el barrio popular”, en Martín-Barbero / Muñoz (coords.), 215-231.

- Llorente Pinto, María del Rosario (2000): "El español de las telenovelas hispanoamericanas", en Julio Borrego Nieto *et al.* (eds.), *Cuestiones de actualidad en lengua española*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 235-243.
- López, Ana M. (1995): "Our welcomed guests. Telenovelas in Latin America", en Robert C. Allen (ed.), 256-275.
- López-Pumarejo, Tomás (1987): *Aproximación a la telenovela*, Madrid, Cátedra.
- López R., Heriberto (1988): "Estudio base de telenovelas en México: nota metodológica", en *Estudios sobre las culturas contemporáneas* 4/5 (Colima, México), 377-386.
- Lozoya, Jorge Alberto (1974): "La TV estatal en México: notas sobre un intento", en *Foro internacional* 55, 402-420.
- Luckmann, Thomas (1997): "Allgemeine Überlegungen zu kommunikativen Gattungen", en Frank / Haye / Tophinke (eds.), 11-16.
- (2009): "Observations on the structure and function of communicative genres", en *Semiotica* vol. 173, núm. 1/4, 267-282.
- Maas, Margarita / González, Jorge A. (2005): "De memorias y tecnologías. Radio, televisión e Internet en México", en *Estudios sobre las culturas contemporáneas* 22 (nueva época) (Colima, México), 193-220.
- Mahan, Elizabeth (1985): "Mexican broadcasting: Reassessing the industry-state relationship", en *Journal of Communication* 35, 60-75.
- Malmberg, Bertil (1950): "Études sur la phonétique de l'espagnol parlé en Argentine", en *Lunds Universitets Årsskrift* vol. 45, núm. 7.
- Marques de Melo, Jose (1988): "La popularidad de las telenovelas brasileñas", en *Estudios sobre las culturas contemporáneas* 4/5 (Colima, México), 261-275.
- Martín-Barbero, Jesús (1998 / 1987): *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, México / Barcelona: Gustavo Gili.
- (1992a): "Claves para re-conocer el melodrama", en Martín-Barbero / Muñoz (coords.), 39-60.
- (1992b): "Transformaciones del género: de la telenovela en Colombia a la telenovela colombiana", en Martín-Barbero / Muñoz (coords.), 61-106.
- (1995): "Memory and form in the Latin American soap opera", en Allen (ed.), 276-284.
- Martín-Barbero, Jesús / Muñoz, Sonia (coords.) (1992): *Televisión y melodrama. Géneros y lecturas de la telenovela en Colombia*, Colombia: Tercer mundo editores.
- Martín Zorraquino, M.A. / Portolés, José (1999): "Los marcadores del discurso", en Bosque / Demonte (eds.), vol. 3, § 63.
- Mato, Daniel (1999): "Telenovelas: Transnacionalización de la industria y transformaciones del género", en Néstor García Canclini / Carlos Juan Moneta (coords.), *Industrias culturales e integración latinoamericana*, Buenos Aires: Eudeba, 229-257.
- (2005): "The transnationalization of the telenovela industry, territorial references, and the production of markets and representations of transnational identities", en *Television New Media* 6, 423-444.
- Maynard, Douglas W. (1980): "Placement of topic changes in conversation", en *Semiótica* vol. 30, núm. 3/4, 263-290.
- (1985): "How children start arguments", en *Language in Society* 14, 1-29.
- Mazziotti, Nora (1994): "La telenovela trasnacional. Argentina y las coproducciones", en *Estudios sobre las culturas contemporáneas* 16-17 (Colima, México), 309-317.



- (1996): *La industria de la telenovela. La producción de ficción en América Latina*, Buenos Aires: Paidós.
- (2005): “Modelos y tendencias hegemónicas en las telenovelas latinoamericanas: Un recorrido por las principales estéticas”, en *La revista del guión* (en línea), disponible en: <http://antalya.uab.es/guionactualidad/spip.php?article554/> (consulta: 4 de febrero de 2009).
- McAnany, Emile G. / La Pastina, Antonio C. (1994): “Telenovela audiences: A review and methodological critique of Latin America research”, en *Communication research* vol. 21, núm. 6, 828-849.
- Metallinos, Nikos (1985): “The idiosyncrasies of television: An overall view”, en *Journal of Visual / Verbal Linguaging* 5, 43-51.
- Mey, Jacob L. / Talbot, Mary (1988): “Computation and the soul”, en *Journal of Pragmatics* 12, 743-789.
- Mittell, Jason (2001): “A cultural approach to television genre theory”, en *Cinema Journal* vol. 40, núm. 3, 3-24.
- (2004): *Genre television: From cop shows to cartoons in American culture*, New York: Routledge.
- Moeschler, Jacques (1993): “Relevance and conversation”, en *Lingua* 90, 149-171.
- Monsiváis, Carlos (1978): “Notas sobre la cultura popular en México”, en *Latin American Perspectives* vol. 5, núm. 1, 98-118.
- (2002): “El melodrama: ‘No te vayas, mi amor, que es inmoral llorar a solas’”, en Hermann Herlinghaus (ed.), *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*, Santiago de Chile: Cuarto Propio, 105-123.
- Montolio, Estrella (1999): “Las construcciones condicionales”, en Bosque / Demonte (eds.), vol. 3, § 57.
- Moreno Cabrera, Juan Carlos (1999): “Las funciones informativas: las perífrasis de relativo y otras construcciones perifrásticas”, en Bosque / Demonte (eds.), vol. 3, § 65.
- Moreno de Alba, José G. (1994): *La pronunciación del español de México*, México: El Colegio de México.
- Muntigl, Peter / Turnbull, William (1998): “Conversational structure and facework in arguing”, en *Journal of Pragmatics* 29, 225-256.
- Nel, Noël (1997): “Généricité, séquentialité, esthétique télévisuelles”, en *Réseaux* 81, 33-46.
- Noriega, Luis Antonio de / Leach, Frances (1979): *Broadcasting in Mexico*, London: Routledge / Kegan Paul / International Institute of Communications.
- Ochs, Elinor (1979): “Planned and unplanned discourse”, en Talmy Givón, *Syntax and Semantics* 12: *Discourse and Syntax*, Londres: Academic Press, 51-80.
- Oesterreicher, Wulf (1996): “Lo hablando en lo escrito. Reflexiones metodológicas y aproximación a una tipología”, en Kotschi / Oesterreicher / Zimmermann (eds.), 317-340.
- (1997): “Zur Fundierung von Diskurstraditionen”, en Frank / Haye / Tophinke (eds.), 19-42.
- (1998): “Textzentrierung und Rekontextualisierung. Zwei Grundprobleme der diachronischen Sprach- und Textforschung”, en Christine Ehler / Ursula Schaeffer (eds.), *Verschriftung und Verschriftlichung. Aspekte des Medienwechsels in verschiedenen Kulturen und Epochen*, Tübingen: Gunter Narr, 10-39 (= ScriptOralia 94).

- (2007): “Raumkonzepte in der Sprachwissenschaft: Abstraktionen — Metonymien — Metaphern“, en *Romanistisches Jahrbuch* 58, 51-91.
- Orozco, Guillermo (2002): “La televisión en México”, en Guillermo Orozco (coord.), *Historias de la televisión en América Latina. Argentina, Brasil, Colombia, Chile, México, Venezuela*, Barcelona: Gedisa, 203-244.
- (2006): “La telenovela en México: ¿de una expresión cultural a un simple producto para la mercadotecnia?”, en *Comunicación y sociedad* 6 (nueva época) (Guadalajara, México), 11-35.
- (2010): “La naturalización de la política en la ficción televisiva contemporánea. El caso de la telenovela mexicana”, ponencia presentada en la IX Cumbre Iberoamericana de Comunicadores.
- Orozco Gómez, Guillermo / Medina Jackson, Daniel (2000): “Súper temas noticiosos en la televisión mexicana. Análisis de la información en los noticiarios *24 Horas y Hechos*”, en *Comunicación y sociedad* 37 (Guadalajara, México), 53-86.
- Ortega Ramírez, Patricia / Trejo Delarbe, Raúl (<sup>4</sup>1989): “Televisa y sus trabajadores / El sindicalismo inmovilizado”, en Raúl Trejo Delarbe (coord.), 160-179.
- Padilla de la Torre, Rebeca (2004): *Relatos de telenovelas. Vida, conflictos e identidades*, Aguascalientes / Guadalajara: Universidad Autónoma de Aguascalientes / Universidad de Guadalajara.
- Pagliari, Fabio (2007): “No more charity, please! Enthymematic parsimony and the pitfall of benevolence”, en H. V. Hansen *et al.* (eds.), *Dissensus and the search for common ground*, CD-ROM, Windsor, OSSA.
- Pander Maat, Henk (1985): „Argumentation: Zur Charakterisierung und Abgrenzung eines Forschungsgegenstandes“, en *Studium Linguistik* 16, 1-20.
- Pardo, María Laura (1996): “El texto híbrido: una ejemplificación a través de la telenovela latinoamericana”, en *Versión* 6 (México), 139-148.
- Paxman, Andrew (2003): “Hybridized, glocalized and hecho en México: Foreign influences on Mexican TV programming since the 1950s”, en *Global Media Journal* vol. 2, núm. 2 (en línea), <http://lass.calumet.purdue.edu/ccca/gmj/sp03/gmj-sp03-paxman.htm/> (consulta: 19 de noviembre de 2008).
- Perelman, Chaïm / Olbrechts-Tyteca, Lucie (1989 / 1958): *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*, Madrid: Gredos.
- Pérez Espino, Efraín (1979): “El monopolio de la televisión comercial en México (El caso Televisa)”, en *Revista mexicana de sociología* vol. 41, núm. 4, 1435-1468.
- Pomerantz, Anita (1984): “Agreeing and disagreeing with assessments: some features of preferred / dispreferred turn shapes”, en Atkinson / Heritage (eds.), 57-101.
- Prince, Ellen F. (1978): “A comparison of wh-clefts and it-clefts in discourse”, en *Language* 54, 883-906.
- Quiroz, María Teresa (1985): “La telenovela peruana. Antecedentes y situación actual”, en Nora Mazziotti (comp.), *El espectáculo de la pasión. Las telenovelas latinoamericanas*, Buenos Aires: Ediciones Colihue, 111-132 (= Colección signos y cultura 4).
- Quiroz, María Teresa / Cano, Ana María (1988): “Los antecedentes y condiciones de la producción de telenovelas en el Perú”, en *Estudios sobre las culturas contemporáneas* 4/5 (Colima, México), 187-221.
- Raible, Wolfgang (1980): “Was sind Gattungen? Eine Antwort aus semiotischer und textlinguistischer Sicht”, en *Poetica* 12 (München), 320-349.

- (1996): “Wie soll man Texte typisieren”, en Susanne Michaelis / Doris Thopinke (eds.), *Texte – Konstitution, Verarbeitung, Typik*, München / Newcastle: Lincom, 59-72.
- Rees, M. Agnès van (2005): “Dissociation: A dialogue technique”, en *Studies in Communication Sciences. Special issue: Argumentation in dialogic interaction*, 35-49.
- (2006): “Strategic maneuvering with dissociation”, en *Argumentation* 20, 473-487.
- Reig Alamillo, Asela (2011): “The pragmatic meaning of the Spanish construction *lo que pasa es que*”, en *Journal of Pragmatics* 43, 1435-1450.
- Rebeil Corella, M. Antonieta (1985): “What Mexican youth learn from commercial television”, en *Studies in Latin American Popular Culture* 4, 188-199.
- Regaldo, Marc (1987): “Mélodrame et révolution française”, en *Europe* vol. 65, núm. 703/704, 6-17.
- Reyes de la Maza, Luis (1999): *México sentimental*, México: Clío (= Crónica de la telenovela 1).
- Rincón, Omar (2006): *Narrativas mediáticas. O cómo se cuenta la sociedad del entretenimiento*, Barcelona: Gedisa.
- Rips, Lance J. (1998): “Reasoning and conversation”, en *Psychological Review* vol. 105, núm. 3, 411-441.
- Rogers, Everett M. / Antola, Livia (1985): “Telenovelas: A Latin American success story”, en *Journal of Communication* vol. 35, núm. 4, 24-35.
- Rojas Zambrano, Alberto (<sup>4</sup>1989): “Televisión y educación”, en Raúl Trejo Delarbe (coord.), 125-149.
- Rubenstein, Anne (1998): *Bad language, naked ladies, and other threats to the nation. A political history of comic books in Mexico*, Durham / London: Duke University.
- Ruiz Velasco D., Liliana (2004): *La argumentación dialógica en la telenovela Todo por amor* (Tesis de maestría), México: Universidad de Guadalajara.
- Sacks, Harvey / Schegloff, Emanuel A. / Jefferson, Gail (1974): “A simplest systematics for the organization of turn-taking for conversation”, en *Language* 50, 696-735.
- Sánchez Ruiz, Enrique (1991): “Hacia una cronología de la televisión mexicana”, en *Comunicación y sociedad* 10-11 (Guadalajara, México), 235-262.
- (2000): “Mercados globales, nacionales y regionales en los flujos de programación televisiva: un acercamiento al caso mexicano”, en Sánchez Ruiz / Hernández Lomelí, 11-54.
- (2007): “Los medios de comunicación masiva en México 1968-2000”, en Ilán Bizberg / Lorenzo Meyer (coords.), *Una historia contemporánea de México*, México: Océano (disponible en: <http://www.mexicanadecomunicacion.com.mx/fmb/foromexmedios.htm/>, Foro mexicano de historia de los medios, Fundación Manuel Buendía, A.C., consulta: 28 de diciembre de 2008).
- Sánchez Ruiz, Enrique / Hernández Lomelí, Francisco (2000): *Televisión y mercados. Una perspectiva mexicana*, México: CUCSH-Universidad de Guadalajara.
- Sanders, Robert E. (1988): “Review of *Relevance. Communication and cognition*”, en *Language in Society* 17, 604-609.
- Santamaría, Francisco J. (<sup>6</sup>2000): *Diccionario de mejicanismos*. México: Porrúa.
- Schegloff, Emanuel A. / Jefferson, Gail / Sacks, Harvey (1977): “The preference for self-correction in the organization of repair in conversation”, en *Language* 53, 361-382.
- Schiffrin, Deborah (1984): “Jewish argument as sociability”, en *Language in Society* 13, 311-335.

- (1992): “Conditionals as topics in discourse”, en *Linguistics* 30, 165-197.
- Schmid, Hans-Jörg (1999): “Cognitive effects of shell nouns”, en Karen van Hoek / Andrej Kibrik / Leo Noordman (eds.), *Discourse studies in cognitive linguistics*, Berlin: Mouton de Gruyter, 111-132.
- (2001): ““Presupposition can be a bluff”: How abstract nouns can be used as presupposition triggers”, en *Journal of Pragmatics* 33, 1529-1552.
- Sedano, Mercedes (1990): *Hendidas y otras construcciones con ser en el habla de Caracas*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- (2006): “Seudohendidas y oraciones con verbo *ser* focalizador en dos corpus del español hablado de Caracas”, en: *Estudios de lingüística del español* 23. <<http://elies.rediris.es/elies23/sedano.htm>> (10 mayo 2013).
- Sinclair, John (1986): “Dependent development and broadcasting: ‘the Mexican formula’”, en *Media, Culture & Society* 8, 81-101.
- (1999): *Latin American television. A global view*, Oxford: Oxford University Press.
- Singhal, Arvind / Rogers, Everett M. / Brown, William J. (1993): “Harnessing the potential of entertainment-education telenovelas”, en *International Communication Gazette* 51, 1-18.
- Singhal, Arvind / Obregon, Rafael / Rogers, Everett M. (1994): “Reconstructing the story of *Simplemente María*, the most popular *telenovela* in Latin America of all time”, en *International Communication Gazette* 54, 1-15.
- Söll, Ludwig (<sup>3</sup>1985): *Gesprochenes und geschriebenes Französisch*, Berlin: Erich Schmidt Verlag (= Grundlagen der Romanistik 6).
- Sosa, Juan Manuel (1999): *La entonación del español. Su estructura fónica, variabilidad y dialectología*, Madrid: Cátedra.
- Sperber, Dan / Wilson, Deirdre (1994 / 1986): *La relevancia. Comunicación y procesos cognitivos*, Madrid: Visor.
- (1995): “Postface”, en la segunda edición de *Relevance. Communication and cognition*, Oxford: Blackwell, 255-279.
- Sperber, Dan / Mercier, Hugo (2009): “Reasoning as social competence”, a publicarse en Landemore / Elster (eds.), *Collective wisdom* (disponible en: <http://www.dan.sperber.fr/>, consulta: 25 de marzo de 2011).
- Stempel, Wolf-Dieter (1972): “Gibt es Textsorten?”, en Elisabeth Gülich / Wolfgang Raible (eds.), *Textsorten. Differenzierungskriterien aus linguistischer Sicht*. Frankfurt a. M.: Athenäum, 175-182.
- Straubhaar, Joseph (1984): “Brazilian television: The decline of American influence”, en *Communication Research* vol. 11, núm. 2, 221-240.
- Straubhaar, Joseph *et al.* (2002): “Refocussing from global to regional homogenization of television: Production and programming in the Latino U.S. Market, Mexico and Venezuela”, ponencia presentada en ALAIC, Santa Cruz de la Sierra, Bolivia.
- Televisa (2007a): *Histórico telenovelas 20:00hrs*, disponible en: <http://www.esmas.com/televisahome/ventas/ratings/telenovelas/> (consulta: 3 de febrero de 2009).
- (2007b): *Histórico telenovelas 21:00hrs*, disponible en: <http://www.esmas.com/televisahome/ventas/ratings/telenovelas/> (consulta: 26 de junio de 2007).
- Terán, Luis (2000): *Lágrimas de exportación. Una aproximación al fenómeno de la telenovela*, México: Clío (= Crónica de la telenovela 2).
- Tophinke, Doris (1997): “Zum Problem der Gattungsgrenze —Möglichkeiten einer prototypentheoretischen Lösung”, en Frank / Haye / Tophinke (eds.), 161-182.

- Torres Aguilera, Francisco Javier (1994): *Telenovelas, televisión y comunicación. El caso de México*, México: Ediciones Coyoacán.
- Toulmin, Stephen (1964 / 1958): *The uses of argument*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Trautmann, Caroline (2004): *Argumentieren. Funktional-pragmatische Analysen praktischer und wissenschaftlicher Diskurse*, Frankfurt a. M.: Peter Lang (= Arbeiten zur Sprachanalyse 43).
- Traversa, Oscar (1997): “La telenovela mira hacia el pasado”, en Verón / Escudero (comps.), 63-72.
- Traverso, Véronique (2009): “The dilemmas of third-party complaints in conversation between friends”, en *Journal of Pragmatics* 41, 2385-2399.
- Trejo Delarbe, Raúl (coord.) (1989): *Televisa. El quinto poder*, México: Claves Latinoamericanas.
- Uribe Alvarado, Ana B. (1994): “La telenovela en la vida familiar cotidiana. Apuntes de investigación”, en *Estudios sobre las culturas contemporáneas* 15 (Colima, México), 185-207.
- Verón, Eliseo / Escudero Chauvel, Lucrecia (comps.) (1997): *Telenovela. Ficción popular y mutaciones culturales*, Barcelona: Gedisa.
- Vilches, Lorenzo (comp.) (2007): *Culturas y mercados de la ficción televisiva en Iberoamérica. Anuario Obitel 2007*, Barcelona: Gedisa.
- Völzing, Paul-Ludwig (1979): *Begründen, Erklären, Argumentieren. Modelle und Materialien zu einer Theorie der Metakommunikation*, Heidelberg: Quelle / Meyer.
- Walton, Douglas (1998): *The new dialectic: Conversational contexts of argument*, Toronto: University of Toronto Press.
- Walton, Douglas / Reed, Chris (2005): “Argumentation schemes and enthymemes”, en *Synthese* 145, 339-370.
- Warning, Rainer (1983): “Der inszenierte Diskurs. Bemerkungen zur pragmatischen Relation der Fiktion”, en Dieter Henrich / Wolfgang Iser (eds.), *Funktionen des Fiktiven*, München: Wilhelm Fink, 183-206.
- Wilkinson, Kenton T. (2003): “Language difference in the telenovela trade”, en *Global Media Journal* vol. 2, núm. 2 (en línea), <http://www.lass.calumet.purdue.edu/cc/gmj/sp03/gmj-sp03-wilkinson.htm/> (consulta: 14 de mayo de 2008).
- Williamson, Rodney (2002): “Reflexiones sobre la compleja relación entre ideología y género discursivo”, en *Signos literarios y lingüísticos* vol. 4, núm. 1 (México), 195-211.
- Wilson, Deirdre (1998): “Discourse, coherence and relevance: A reply to Rachel Giora”, en *Journal of Pragmatics* 29, 57-74.
- Wilson, Deirdre / Sperber, Dan (1998 / 1981): “Sobre la teoría de la conversación de Grice”, en Ma. Teresa Julio y R. Muñoz (comps.), *Textos clásicos de pragmática*. Madrid, Arco libros, 145-172 (edición revisada del original en inglés: “On Grice’s theory of conversation”, en Werth (ed.), *Conversation and discourse*, Londres: Croom Helm, 1981).
- (1993): “Linguistic form and relevance”, en *Lingua* 90, 1-25.
- (2002): “Truthfulness and relevance”, en *Mind* vol. 111, núm. 443, 583-632.
- Wolf, Mauro (1984): “Géneros y televisión”, en *Anàlisi* 9, 189-198.
- Zimmermann, Klaus (1996): “Lenguaje juvenil, comunicación entre jóvenes y oralidad”, en Kotschi / Oesterreicher / Zimmermann (eds.), 475-514

- Zimmermann, Klaus / Müller-Schlomka, Ute (2000): “Die spanische und mexikanische Jugendsprache: Ein Vergleich der Lexik und der Verfahren der Varietätenkonstitution“, en *Iberoamericana* vol. 24, núm. 77, 39-71.
- Zubizarreta, María Luisa (1999): “Las funciones informativas: tema y foco”, en Bosque / Demonte (eds.), vol. 3, § 64.

## Fuentes periodísticas

- Cueva, Álvaro (2003): “‘Vengo de fracaso en fracaso’. Entrevista con Delia Fiallo”, 23 de octubre, disponible en: <http://www.alvarocueva.com/alvaro2/detalle.asp?Id=810/> (consulta: 26 de enero de 2009).
- El Informador*. Varias fechas. Guadalajara, Jal., México.
- El Universal* (2000a): “Exporta México a 128 países sus producciones”, 27 de agosto (Lérida Cabello Maradiaga), México, DF.
- (2000b): “Argos impuso la apertura a los temas de actualidad”, 27 de agosto (Lérida Cabello Maradiaga), México, DF.
- Es más* (2005): “‘Desaparecen las telenovelas infantiles’: Rossy Ocampo”, 3 de octubre, disponible en: <http://www.esmas.com/espectaculos/farandula/479351.html/> (consulta: 2010).
- La Jornada* (1998): “Por mi madre bohemios”, 2 de febrero (Carlos Monsiváis), México, DF.
- “Paulina, otra vez. Alebrijes”, 10 de febrero (Patricia Vega), México, DF.
- “En *Mirada de mujer* ninguna se salva: Luján”, 14 de marzo (Columba Vértiz de la Fuente), México, DF.
- “A Paulina le dio sida porque la ‘castigó’ el escritor, quien, finalmente, es un hombre: Margarita Gralia”, 28 de marzo (Columba Vértiz de la Fuente), México, DF.
- “Última mirada. Alebrijes”, 31 de marzo (Patricia Vega), México, DF.
- “Obispos vs. Tentaciones”, suplemento *Masiosare*, 3 de mayo (Jesusa Cervantes), México, DF.
- (2000): “*Todo por amor*, reflejo de un proceso de toma de conciencia”, 11 de mayo (Jorge Caballero), México, DF.
- (2003): “Estoy en proceso de perdonarme por el éxito que tuve: Verónica Castro”, 8 de mayo (Lucy Orozco), México, DF.
- La Vanguardia* (2000): “Mexicana Argos adaptará exitosa novela colombiana”, 2 de septiembre, México.
- Proceso* (1988): “Los autores de ‘Senda de Gloria’ repudian la mutilación de su obra”, 8 de agosto, núm. 614 (Carlos Marín), México.
- Reforma* (1998): “Y todo por caer en ‘Tentaciones’”, 9 de julio (Adriana Garay), México, DF.
- “Con la tecnología al servicio del drama. La telenovela en México”, 28 de agosto (Angélica de León), México, DF.
- Serna, Enrique (1996): “Delitos contra la salud mental”, en *La Jornada Semanal*, 24 de noviembre, México, DF.
- TV más magazine* (2003): “Orígenes y desarrollo de la telenovela mexicana”, núm. 37, disponible en: [http://www.tvmasmagazine.com/paginas\\_edicionActual/telenovelas/enero2003/portada1.html/](http://www.tvmasmagazine.com/paginas_edicionActual/telenovelas/enero2003/portada1.html/) (consulta: 3 de febrero de 2009).

—— (2004): “Elevar el crecimiento de la productividad y la calidad”, núm. 48, disponible en: [http://www.tvmasmagazine.com/agosto\\_sep2004/telenovelas14.html/](http://www.tvmasmagazine.com/agosto_sep2004/telenovelas14.html/) (consulta: 3 de febrero de 2009).

### **Páginas electrónicas**

URL: <http://dem.colmex.mx/>, El Colegio de México, *Diccionario del español de México*.

URL: <http://www.telenovela-world.com/>, Foro Telenovela World.